31761 07367759 3

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

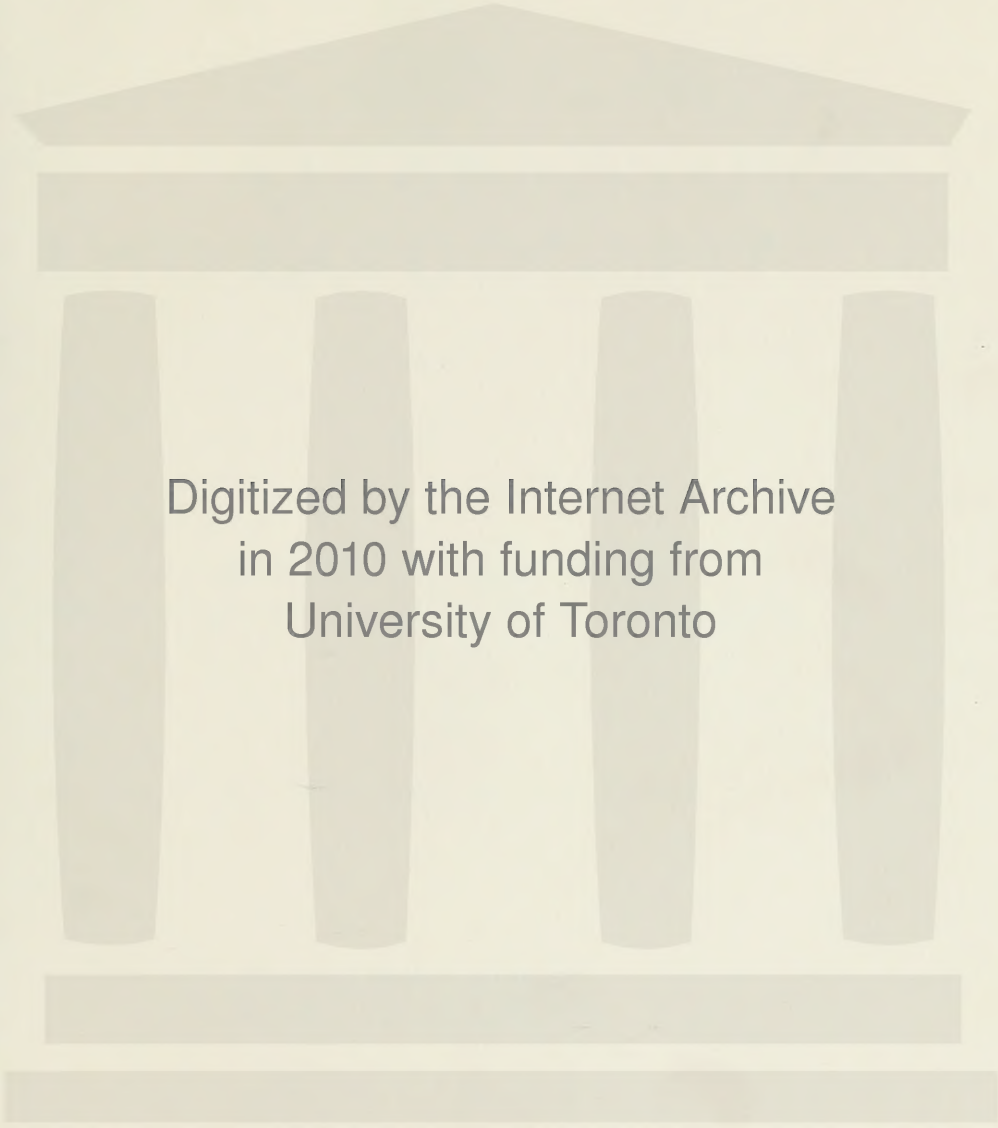
HUMANITIES RESEARCH COUNCIL

SPECIAL GRANT

FOR

ARTS OF THE LOW COUNTRIES AND

THE GERMANYS, 1600 - 1850


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/studienzurgeschi00haen

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE

DER

SÄCHSISCHEN PLASTIK DER SPÄTRENAISSANCE UND BAROCK-ZEIT

VON

DR. BERTHOLD HAENDCKE

ORD. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT ZU KÖNIGSBERG I. PR.

MIT 11 LICHTDRUCKTAFELN UND 4 AUTOTYPIEN.

DRESDEN.

VERLAG VON ERWIN HAENDCKE.

1903.

LIBRARY
JAN 0 8 1992
UNIVERSITY OF TORONTO

Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

VORWORT.

Geh' vom Häuslichen aus und verbreite dich,
so du kannst, über die ganze Welt!
GOETHE.

DIE vorliegende Abhandlung beruht auf Studien, die ich auf zwei zu diesem Zwecke unternommenen Reisen in Sachsen, Schlesien und den angrenzenden Teilen Böhmens gemacht habe. Auf Grund der gewonnenen Ergebnisse habe ich versucht, einen ersten, nach Schulen geordneten Überblick über die Tätigkeit der wichtigeren Bildhauer in und für Sachsen während des endenden XVI. und des XVII. Jahrhunderts zu geben. Meine ursprüngliche Absicht, auch anonyme Meister nach ihren Werken zu gruppieren und nach bekannter Analogie in die Kunstgeschichte einzuführen, mufste ich aufgeben, da die Schwierigkeiten, die sich bei dem Versuche ergaben, für mich einstweilen unüberwindlich waren. Wir haben auch meines Erachtens zunächst

darnach zu streben, die vielen Bildwerke in Deutschland, die einen Künstlernamen führen, in Einzelstudien stilkritisch zu sammeln, damit wir endlich eine umfassendere Einsicht in die Geschichte der deutschen Plastik der Spätrenaissance und der Barock-Zeit erhalten.

Ein reicher Acker liegt im Lande der deutschen Kunstgeschichte brach — möge er Hände finden, die ihn bestellen wollen!

Königsberg i. Pr.
Mai 1902.

B. Haendcke.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung 1

Schule von Dresden 17

Hans Walther (Schule zu Dresden-Breslau) 19
Christoph Walther (Schule zu Dresden-Breslau) 26
Friedrich Grofs (Schule zu Dresden-Breslau) 36
Paul Meyner (Schule zu Dresden) 41
Johann Maria Nosseni (Schule Dresden-Nosseni) 43
Conrad Buchau (Schule Dresden-Nosseni) 49
Hieronymus Eckhart d. J. (Schule Dresden-Nosseni) 50
Gabriel Eckhart (Schule zu Dresden-Nosseni) 52
Uriel Eckhart (Schule Dresden-Nosseni) 54
Zacharias Hegewald (Schule Dresden-Nosseni) 58
Melchior Kuntze (Schule Dresden-Nosseni) 61
Sebastian Walther (Schule Dresden-Nosseni) 63
Michael Schwenke — Anton von Saalhausen (Schule zu Dresden-Pirna . . 69
Lorentz Hörnigk (Schule zu Dresden-Pirna) 85
Valentin Otte (Otto) (Schule zu Dresden) 90

Schule von Freiberg 91

Andreas Lorentz (Schule zu Freiberg) 93
Bernhard Ditterich (Schule von Freiburg) 102
Michael Hogenwald (Schule zu Freiberg) 104
Samuel Lorentz (Schule zu Freiberg) 106
Uriel Lorentz (Schule zu Freiberg) 110
Marcus Röhling (Schule zu Freiberg) 111
Johannes Grünberger (Schule zu Freiberg) 112

Schule von Schneeberg 113

Johann Heinrich Böhme d. Ä. (Schule zu Schneeberg) 115
Andreas Bezold (Schule zu Schneeberg) 123
Johann Heinrich Böhme d. J. (Schule zu Schneeberg) 126
Johann Heinrich Böhme III. (Schule zu Schneeberg) 129
Johann Elsesse (Schule zu Schneeberg?) 131
Johann Caspar Hahnel (Schule zu Schneeberg) 132

Anmerkungen 135

Personen- und Ortsverzeichnis 137

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Seite

1) Christoph Walther, Altarwerk zu Penig 28
2) „ „ Epitaphium der H. v. Schönburg 29
3) „ „ Sockel des Epitaphium des H. v. Schönburg 30
4) Uriel Eckhart, Epitaphium des Caspar v. Schönburg in Sayda 55
5) Melchior Kuntze, Kanzel in Cannewitz 62
6) Michael Schwenke — Ant. v. Saalhausen, Altar zu Pirna (Detail) 71
7) „ „ „ „ „ „ „ Lauenstein 76
8) „ „ „ „ „ „ „ „ (Detail) 77
9) „ „ „ „ „ Kanzel zu Lauenstein 81
10) Anton v. Saalhausen, Epitaphium des M. B. Cademann in Pirna 83
11) J. H. Böhme d. Ä., Predella des Altares zu Netzschkau 119

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Seite

1) Zacharias Hegewald, Christus als Schmerzensmann 59
2) Sebastian Walther, Kreuztragung Christi 64
3) „ „ Agnes v. Schwalbach 66
4) „ „ Christus als Schmerzensmann 67

In allen meinen Taten
Lass' ich den Höchsten raten,
Der alles kann und hat.
Er mufs zu allen Dingen,
Soll's anders wohl gelingen,
Selbst geben Segen, Rat und Tat.

(Paul Fleming. 1609—1640.)

Die Geschichte der Malerei und Plastik in Deutschland während der zweiten Hälfte des 16. und während des ganzen 17. Jahrhunderts steht, soweit sie überhaupt bekannt ist, unter dem Urteile, schwülstig, gesucht, manieriert zu sein. Wollen wir diese allgemeine Kritik auf ihre Berechtigung prüfen, so haben wir uns zunächst zu fragen: wie war denn das Leben dieser Zeit gestaltet, wie handelten, dachten und empfanden die Menschen dieser Epoche? Dann erst haben wir ein Recht, den Kunstwerken die Frage vorzulegen: stellt sich in euch das Wesen eurer Epoche unseren Augen dar oder seid ihr ein Trugbild? Deshalb sei ein kurzes Erinnern an die Lebensverhältnisse jener Tage erlaubt.

Wenn wir die politische Geschichte der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und die des ganzen 17. betrachten, so müssen wir ein Wort immer und immer wieder aussprechen — es heifst »Krieg«. Wohin wir blicken, tobt der Kampf. Entweder sind die Länder indirekt beteiligt, wie Spanien und Italien, oder ganz unmittelbar, wie die Lande zwischen Alpen und Nordsee. Überall blitzen die Schwerter, rollt der Kanonendonner, zerstampfen die Soldaten die Felder, rauchen Städte und Weiler, ringen die Menschen um das tägliche Brot — aber überall auch ein mächtiges geistiges Leben! Kein Jahrhundert war in Europa, seitdem die Lehre Christi herrschte, so unermefslich reich an erleuchteten Geistern gewesen wie das 16. Jahrhundert;

dem das folgende dann ebenbürtig an die Seite trat. Welches Gebiet des geistigen Schaffens wir auch untersuchen mögen, stets nehmen wir ein gewaltiges Vorwärtsdrängen wahr. Auch in dem Deutschland der zweiten Hälfte des 16. und des 17. Jahrhunderts, in demselben Deutschland, das mit furchtbarem Rechte das Kriegstheater durch mehr als hundert Jahre zu der Zeit genannt wurde, in dem der Welthandel aus ihm hinweg in andere nordische Lande gelegt wurde? Wie denkt, empfindet, handelt der damalige Deutsche?

Erasmus von Rotterdam hatte das böse und nicht unberechtigte Wort geprägt: »ubi Lutheranismus, ibi literarum est interitus«. Luther empfand den Vorwurf. Melanchthon korrigierte ihn. Er wird der praeceptor Germaniae, der seine Schulen vor allem auf religiöser und lateinischer Grundlage gründete. Luther hatte von allen Machthabern die Gründung von Schulen verlangt. Herzog Christoph von Württemberg hat dieser Aufforderung 1559 am strengsten genügt. Jede Stadt und jeder Flecken soll seine Schule haben, in der im Lesen, Schreiben, Religion und Kirchengesang die »Volksschüler« unterrichtet werden. Die höheren Klassen sind durchaus dem theologischen Unterricht und dem Lateinischen gewidmet. Denn diese Sprache war in ganz Deutschland die des Umganges der geistigen Elite. Weder historische noch naturwissenschaftliche Kenntnisse finden gebührende Berücksichtigung. Rechenunterricht fehlt dreifsig Jahre lang. Der Unterricht in Arithmetik und Geometrie, sowie in Geographie und Astronomie stand wohl meist auf dem Papier[1]). Erst ca. 1590 war durch die deutsche Bibelsprache in den protestantischen Ländern die deutsche Sprache die herrschende geworden. Erst 1612 konnte Ratichius (1571—1635), der berühmte Didaktiker, daran denken, dem deutschen Reichstage in Frankfurt vorzuschlagen, durch Einrichtung deutscher Schulen, eine »einträchtige Sprache«, die hochdeutsche, im Reiche einzuführen, zu verlangen, dafs »ein Teutscher die teutsche Sprach' recht und künstlich lernen müsse«.

In die ganze Methodologie der damaligen deutschen Schule brach ein weites Loch, stellte neue fundamentale Gesichtspunkte auf Comenius (1592—1671). Muttersprache und Christentum in evangelischer Fassung sind die Hauptpfeiler seines Schulgebäudes, in das die Schüler jetzt ein-

[1]) Kückelhahn, J. Sturm, Strafsburgs erster Schulrektor. 1872. S. 140.

geführt werden, um selbst sehen, denken und arbeiten zu lernen. Der tote Gedächtniskram, die übermäfsige Betonung der alten Sprachen wird beseitigt. Die lebenden Umgangssprachen, die Realien werden tunlichst herangezogen. Die Ausbildung der eigenen geistigen Persönlichkeit, des Willens wird mächtig angestrebt. Körperliche Übungen und weite Reisen werden empfohlen. Das Endziel aller Unterweisung ist aber die Erkenntnis Gottes. Die religiöse Bildung wird aus der Heiligen Schrift, durch Betrachtung der Welt und aus uns selbst (Descartes!) gewonnen. Das Lesen der Heiligen Schrift mufs in den Schulen das A und O sein. Hier rühren wir an dem mafsgebendsten Punkt für das ganze Innenleben dieser anderthalb Jahrhunderte — auch an dem der Kunst!

Man nennt das endende 16. und das 17. Jahrhundert das theologische, und denkt dann vornehmlich an die theologischen Zänkereien, von denen die Kanzeln und Katheder widerhallten. Der Beurteiler dieser Epoche darf aber in Erinnerung behalten, dafs diesen unerfreulichen Zuständen, die auch blutiges Elend über weite Strecken unseres Vaterlandes gebracht haben, sehr tiefe und echte Empfindungen zu Grunde gelegen haben. Man darf mit Fug und Recht diese Periode auch als eine derjenigen bezeichnen, in denen das ganze Volksleben von einer warmherzigen, innigen, ja leidenschaftlichen Religiosität getragen wird. Sind die Worte eines Moscherosch nicht von seinem Herzblut erfüllt, wenn er 1643 (Christliches Vermächtnis) schreibt: »Ihr wisset, was in dreyen Plünderungen vnd Einnehmungen . . . ich hab ausgestanden, — auch schreibe ich es mitten onder Feinden (und habe) die grosse eitele Furcht dess Todts so fern verachten gelernt, dass ich Gottes gnädigster Abforderung auss diesem ellenden Leben mich gar und geduldig vndergeben will, wan es seiner höchsten Allmacht gefällig, vnd meiner armen streittenden Seelen nützlich sein mag.«

Wahre Martyrien haben ja damals Männer und Frauen auf sich genommen um Fragen, die uns oft sehr unbedeutend erscheinen, ihnen aber an den Lebensnerv gingen. Welche beleidigende, sein Leben schwer gefährdende, sein Familienleben auf das traurigste berührende Verfolgungen nahm z. B. der streng lutherische Wolf v. Schönburg, ein Stand des Reiches, — um ein Beispiel von unendlich vielen herauszugreifen — auf sich, um das corpus doctrinae Christi

misnicum, jene von Kurfürst August von Sachsen 1560 befohlene philippistische Kirchenlehre nicht annehmen zu müssen! Dafs der letzte Zweck aller Religion nicht Lehre, sondern Leben ist, wurde gar zu oft verkannt. Der Pirnaer Superintendent Cademann liefs sich 1591 lieber von Amt und Brot jagen, ehe er der Verordnung gegen den Exorzismus bei der Kindtaufe die Unterschrift gab. Die Herren v. Bünau zogen es 1628 vor, die weite Herrschaft Tetschen mit allen Schlössern, Forsten und Wäldern zu verlassen, als ihrem Bekenntnisse Valet zu sagen — Tausende opferten mit ihnen Hab und Gut.

Und wiederum, wie klingt es, wenn Jakob Böhme (1575—1624) schreibt: »Ein rechter Christ bringt seine heilige Kirche mit in die Gemeine. Sein Herz ist die wahre Kirche, da soll man Gottesdienst pflegen. Wenn ich tausend Jahre in die Kirche gehe, auch alle Wochen zum Sakrament, lasse mich auch gleich alle Tage absolvieren, habe ich Christum nicht in mir, so ist alles falsch und unnützer Tand, ein Schnitzwerk in Babel und ist keine Vergebung der Sünden.«

Dies tiefe religiöse Leben äufsert sich tausendfältig in vielen grofsen und kleinen Zügen der Menschen. Als im Oktober 1632 die Stadt und Einwohner von Meifsen von den Obersten Corpus, Mor v. Wald, Butler und Holk zweimal in der ärgsten Weise mifshandelt worden waren, wird auch dies neue Unglück hingenommen als »zweifelsohne um unserer grofsen Sünden willen, durch Verhängnis Gottes des Allmächtigen geschehen«. Oder um einen von den vielen kleinen Zügen der innigen Gottergebenheit zu nennen: Eine Frau Hedwig Schalkowsky schreibt z. B. 1610 an ihren Bruder Hans II. Grafen Pückler, dafs sie »fröhlicher sterben« werde, wenn sie seinen Kindern noch einen Teil ihrer Habe zugewendet habe; denn sie solle Mutter werden und ihr »däuche immer, dafs sie mit werde untergehn; doch wie Gott will«. Ihre Ahnung hatte sie nicht getäuscht. Ihr Gatte zeigt ihr Abscheiden mit den Worten an: »Davor wolle der ewige gott gnedig sein Und ihrer seelen eine sanfte ruhe im grabe, Und darnach eine selige auferstehung zu dem ewigen leben, barmherziglich vorlegen.« Als der Oberst Ubrich von Schaffgotsch wegen angeblichen Verrates 1635 zum Tode verurteilt worden war, lag er nach den Aufzeichnungen seines Dieners in der Nacht vor der Hinrichtung »in einem tieffen Schlaf, dass Sie (der Oberst) gar geschnarcht haben«. Beim

Erwachen sagte er: »Gott gebe mir nach diesem Licht das ewige Licht und ging heiter zum Tode.« Und nun gar die Grabschriften. Welch' eine Fülle innigster Hingebung an den Glauben, an die Liebe und Barmherzigkeit des Ewigen bricht hier hervor: z. B. 1627 »ist nach langer ausgestandener Krankheit, jedoch grosser gedult mit herzlichem verlangen nach der ewigen Himmelsfreude verschieden«. Oder: »und wie sie biss in das 35. Jahr In einem Keuschen Ehebette in Einträchtigkeit verbunden, Also haben sie auch höchlich verlangt in ungezweifelter wiedervereinigung der Seele mit verklärter Liebe ungetrennt in einem Grabe zu verwesen« u. s. w. Selbst die Justiz liefs sich hin und wieder von verwandten Gesichtspunkten leiten, z. B. wird einmal ein Mann, der seinem Bruder eine erhaltene Maulschelle »zurückgestellt« hatte, doppelt so stark bestraft als der Angreifer, weil er wider seinen Bruder geschlagen habe. Die grausamen Strafen dieser Zeit sind zum Teil sicher aus, wenn auch irregeleiteten religiösen bezw. kirchlichen Gesichtspunkten herzuleiten. Auch einer der häfslichsten Flecken dieses ganzen Zeitabschnittes, der Hexenglaube, hat hier eine seiner beiden stärksten Wurzeln. Die widernatürliche Gewalt, die die Hexen über die Menschen und Dinge besitzen sollten, stritt eben gegen Gott und seine Gebote. Wie furchtbar dieser Wahnsinn wütete, ist ja bekannt genug. Es sei hier nur erinnert an Graf Spees Ausspruch, der das so sehr frühzeitige Ergrauen seiner Haare mit den Worten erklärte: es sei dies erfolgt, weil er über 200 Hexen zum Tode habe geleiten müssen, von denen nicht eine schuldig gewesen sei. Dieser grofsherzige, mutige Jesuitenpater lenkt unser Auge wieder auf die schönen Seiten des religiösen Lebens jener Tage, die die Konkordienformeln besiegeln, die protestantische und katholische Liga gründen sahen: die das Lied »Befiehl du deine Wege« aus dem Munde Gerhardts, »In allen meinen Taten« von Fleming hörten und der barmherzigen Handlung des Grofsen Kurfürsten von Brandenburg zujubelten. Allerdings dachten nicht alle, ja recht viele nicht derartig echt religiös. Ebenso wie der 30jährige Krieg aus religiösen Gründen begonnen worden war und aus politischen fortgesetzt wurde, so wurde der kirchliche Standpunkt sehr oft ein Gegenstand der Spekulation. Die Erzählung des Fremden in dem Weiseschen Buche der drei Erznarren wirft ein grelles Licht auf diese Zustände. Bekanntlich sagt er, dafs ihm, solange er pro-

testantisch geblieben, das Glück abhold gewesen sei, aber seitdem er nunmehr auf Zureden vornehmer und verständiger Leute zu der katholischen Religion geschritten«, habe er noch nichts unter die Hände bekommen, das ihm nicht als erwünscht von statten gegangen sei. Er sitze in Ehrenstande, habe sein reichlich und überflüssig Auskommen. Er meine »... solange nichts gewisses erwiesen werde, bleibe die Catholische, als die älteste, noch immer in possessione. Und darzu, man sehe nur, was die Lutherische Lehre, denen von Adel vor Herrligkeit macht. Sie heyraten alle und vermehren sich wie die Ameisshaufen, und gleichwohl vermehren sich die Güter nicht, ich lobe es bey den Catholischen, da giebt es stattliche praebenden, die werden denen von Adel eingeräumt« u. s. f. Trotzalledem war eine solche Periode nicht, um es noch einmal zu betonen, nur eine kleinliche, zänkische, abergläubische, äufserliche, sondern auch eine aus tiefstem Herzensgrunde religiöse. Und wer dies nicht im Auge behält, wird die damalige deutsche bildende Kunst, vorab die plastische niemals richtig würdigen können. Er wird sie stets nur pathetisch, manieriert, unwahr, dem Leben abhold schelten. Aber war sie es wirklich — studierten die Künstler nicht das Leben, erlebten sie es nicht in ihrem Innern, suchten sie es nicht in ihren Werken festzuhalten? Wie äufserte sich das »Leben« in seiner ganzen Breite? Welcher Art war das Gehaben der Menschen des wendenden 16. und des 17. Jahrhunderts?

Als jener Oberst von Schaffgotsch zum Schaffot gefahren wurde, da ist »wo in den Fenstern Vornehmes Frauen-Zimmer sich sehen lassen, der Seelige Herr im Tritt aufgestanden, Selbtes mit abnehmung des Hutts noch valediciert«; obwohl der Oberst sich im Sitzen den Kopf abschlagen lassen mufste, da er infolge der Folterung nicht so lange knien konnte. Ein derartiges zeremoniöses Benehmen hat für jene Tage durchaus nichts Besonderes an sich. Christian von Schönburg-Waldenburg zeigt z. B. einer nahen Verwandten die Geburt seiner Tochter folgendermafsen an: »Euer Liebden kann ich nicht verhalten, dafs Gott meiner Gemahlin Agnes, geborene und vermählte Freifrau von Schönburg, Frau von Glauchau und Waldenburg ihrer bisher getragenen, weiblichen Bürden mit Gnaden entbunden und uns beiderseits etc. mit einem wohlgestalteten Töchterlein erfreut hat.« Die gewöhnlichste Alltäglichkeit bot solches Pathos. Der Hamburger

Prediger Schupp schreibt z. B. an den Sekretär Oxenstiernas unter folgender Adresse: »Dem Ehrenvesten, hochwohlgelahrten Herrn Gottfried Albino hochgräflichen Oxenstiernischen Kammer Sekretario. Meinem insbesonders Hochgeehrten und Grossgünstigen Herrn und Freund«. An Oxenstierna selbst sendet dieser Geistliche folgenden Segenswunsch: »Der getreue Hüter Israels, der nicht schläft noch schlummert, wolle Euer hochgräfliche Excellenz auf allen ihren Wegen und Stegen behüten und bewahren wie seinen augapfel und wolle auf Euer hochgräfliche Excellenz und dero herz Vielgeliebteste schütten allen den segen, dessen in der ganzen Bibel gedacht wird.« Und wenn A. von Heyden unter dem von ihm gestochenen Bildnisse von Opitz die Worte setzt: »So beschaffen, o Leser, war von Antlitz die Phöbusbegeisterte Sirene, des deutschen Liedes Fürst, Opitz (talis, lector, erat facie phobeia Seiren, Germani princeps carminis Opitius«), so ist dies eine ausgesucht einfache Redewendung. Es beweisen dies, wie zur Genüge bekannt, vor allem die Vorreden, die Titel und ganz besonders die Dedikationen in den Büchern, für deren Untertänigkeit, Lobhudelei und Ausstattung mit gesuchten Fremdworten wir heute gar kein richtiges Mafs des Urteils haben. Aber wir haben ein gutes Hilfsmittel aus jener Zeit, um Kritik zu üben. Wenn der Simplizissimus die am reichsten fliefsende und am tiefsten hervorbrechende Quelle für die Kenntnis des Kriegslebens, der Leiden die der Soldat über Stadt und Land brachte, ist, so darf jenes von Christian Weise 1672 herausgegebene, bereits angezogene Buch »Die drei ärgsten Erznarren« ebenso hoch für das bürgerliche Leben eingeschätzt werden. Weise verspottet, wie bekannt, die Schwächen seines Jahrhunderts. Aus dem uns hier gebotenen Revers können wir den Avers doppelt scharf umrissen entnehmen.

Wie stark dies gespreizte Wesen in das Volk eingedrungen war, wird sehr charakteristisch und sehr lustig z. B. geschildert an den Klagen eines Hausknechtes über die Zurückweisung der Gevatterschaft von seiten eines Freundes, weil er diesen nicht Edler, sondern nur Wohl-Ehrenvester tituliert habe. Der Freund sei bei einem Obersten »ein Bissgen vornehmer als ein Schuhputzer« gewesen. Die Wiederversöhnung erfolgt dann durch einen Brief, der die Aufschrift trägt: »Edler, Wohl-Ehrenvester, Grossachtbarer, Hochbenahmter, Hoch- und Wohl-Mannhafter, Hoch-Ehren Wohlgeachter

und Hocherbarer Herr. Eurer Edlen und Wohl Ehrenvesten Herrlichkeit kann ich nicht bergen, dass meine Tugendsame Hausehre die Christliche Kirche mit einer Männlichen Person vermehret habe« u. s. w. Wer sieht da nicht in Ammans Eygentliche Beschreibung Aller Stände durch den weitgerümpten Hans Sachsen Gantez 1568, den Ziegler, den Schiffsmann, den Permennter, den Koch u. s. w. im ersten Tanzschritt stehn, die Attitude des Tuchschärers, des Wägleinmachers, des Steinmetzen u. s. w. oder nicht Crispin de Passes Szenen aus dem öffentlichen Leben (1595—1610) oder Peter Iselburgs Abc der Ehe oder die Chartel Stuctzerische à la Modo Maitressen (Augsburg 1629) u. s. f.? Der hauptsächlichste Grund zu solchem Auftreten lag bekanntlich in den überhaupt abgezirkelten Lebensgewohnheiten des Mittelalters, in dem so peinlich ausgearbeiteten Ehren-Vorrechten-Kodex der Landsknechte, der ja bis zur Stunde nicht ganz in Vergessenheit gekommen ist. Hatten die grofsen, weitgreifenden geistigen Interessen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts diese Kleinlichkeiten etwas zurückgedrängt, so kommen sie mit den immer kriegerischer werdenden Tagen ständig mehr zur Geltung. Die Politik verdrängte die religiösen Beweggründe, der Soldat und der Staatsmann den Theologen und Gelehrten. Der Adel trat von neuem bestimmend hervor. Auch hiervon finden sich in den Schriften des 17. Jahrhunderts ebenso eindeutige Belege wie in den Kunstwerken. Moscherosch[1]) spricht es wohl am schärfsten aus, wenn er seinen Kindern sagt, es sei von ihnen für eine »grosse Genade« zu halten, wenn sie von Adeligen zu Geschäften herangezogen würden und sollten wissen, »dass Aedel-gebohren eine Grosse Gabe Gottes seye . . . der vngeschickteste Junker doch ein Mann und mehr denn sie, aber ein geschickter, Erfahrener, Sanftmütiger Junker zween Mann werth sei«. Am schneidendsten ist das Vornehmtun dieser Zeiten verspottet worden in dem Weiseschen reichen Kaufmannssohne, der als Fürst reist und durch seine dummdreiste Arroganz sich schliefslich Prügel und Gefängnis zuzieht. Diese Verhöhnungen betrafen aber nur die Auswüchse, die Tatsache des für unser Auge übertriebenen, theatralischen Westens bleibt bestehen. Dies posierende, prahlerische Auftreten, das Werten der

[1]) a. a. O. S. 46.

Äufserlichkeiten des Lebens bestand ohne jeden Zweifel im ganz ernsthaften Sinne. Die Trachtenvorschriften, die Trachtenbücher sind kostbare, einwandfreie Aktenstücke. Wie klagt die junge Frau, dafs sie »das verdreusse an ihrem Mann, dass er nicht vir biss fünfhundert Thaler daran gewagt habe, damit sie Sammet-Peltze tragen dürfe, was ihr nun ihrem Stande nach nicht erlaubt sei«. Und wer wollte mit den weiten Röcken, Hosen, gepufften Ärmeln, grofsen Halskragen und -ketten, mit dem kleinen Schultermantel, dem Federhut, dem Stock oder Fächer »einfach« einhergehen, — man mufste ja stolzieren. In solchen Kleidern mufste man auch reden, wie wir oben gesehen haben oder wie, um noch ein Beispiel anzuführen, etwa Siegmund von Birken in seiner Vor-Ansprache zur Aramena sagt: Diese Geschichtgedichte und Gedichtgeschichten vermählen den Nutzen mit der Belustigung, tragen güldene Aepfel in silbernen Schalen auf und versüfsen die bittere Aloe der Wahrheit mit dem Honig der angedichteten Umstände. Sie sind Gärten, in welchen auf den Geschichtsstämmen die Früchte der Staats- und Tugendlehren mitten unter den Blumenbeeten angenehmer Gedichte herfürwachsen und zeitigen. Ja sie sind rechte Hof- und Adelsschulen, die das Gemüthe, den Verstand und die Sitten recht adlig ausformen und schöne Hofreden in den Mund legen.« Diese zierlichen Worte und jene zeremoniösen Umgangsformen sind aber nur eine Seite des täglichen Lebens; denn kaum irgend ein Jahrhundert hat so laut und so derb gelacht wie das späte 16. und vorab das 17. Als ob die Not des Todes, der Armut die Menschen zwänge, jede Minute, die dem Genusse gewidmet werden könne, bis zur Sinnlosigkeit und bis zu jeder Konsequenz auszunützen, — so überschäumend, ja abstofsend brutal äufsert sich die jubelnde Lebensfreudigkeit dieser Epoche. Man schritt in den Schlössern und Patrizierhäusern in so weiten Vestibülen und breiten Stiegenhäusern wie nie zuvor. Grofsräumig und bequem gelegte Säle nehmen die in schimmernde, vielfarbige Seide und gleifsenden Atlas gekleideten, mit Spitzen, Schmuck aller Art, mit dem Degen und dem Fächer geschmückten Männer und Frauen auf, die die Schönheit des blühenden Leibes einander boten. Funkelnde Goldpokale, zierliche, glitzernde Trinkgläser, prachtvolle Humpen mit sinnlich derben Schnitzereien in Elfenbein, Schaugerichte prächtigster Art bedeckten die Tische.

Sorgfältig wählten die Damen die besten Stücke Fleisch aus, legten sie mit den feinen Fingern, noch selten mit der Gabel den Herren auf den Teller, tranken mit ihnen aus den glänzenden Trinkschalen und gaben sich offener als in früheren Zeiten den Freuden der Liebe hin. Welche Folge von Holzschnitten oder welche Bücher dieser Art, ganz zu schweigen vom Simplizissimus, man aufschlagen mag, welche Szenen, ob Fischfang, Lautenspielen oder Tanzen dargestellt ist, immer pulsiert ein heifses, verlangendes Blut. Aber offen und ehrlich tritt die Sinnlichkeit vor uns hin; nicht so verdeckt und lüstern, wie sie das 18. Jahrhundert kannte. Es machten sich auch hier die Gegensätze geltend, von denen diese Periode so gewaltig hin und her geschüttelt wurde. Die übertrieben abgezirkelte, in strenge Regeln und Theorieen hineingezwängte Lebensweise und das wiederum auch jeder Fessel spottende Tun und Treiben wird uns überall, wo immer wir hinfassen, scharf umrissen bemerkbar. Einfach deshalb, weil diese Schroffheiten in der Lebensführung den damaligen Menschen natürlich erschienen. Man bedenke, mit welcher Fülle von barmherzigen Worten und Taten man sich damals beschenkte, und mit welcher Ruhe, mit welchem behaglichen Interesse Männer, Frauen und Kinder — nach den überlieferten Abbildungen — den Hinrichtungen zuschauten, bei denen ja nicht nur nackte Menschen blutig gepeitscht und durch die Strafsen gejagt wurden, die Verurteilten auf Wagen hingefahren, geköpft oder gehenkt, sondern auf Matten festgebunden, von Pferden hingezogen, gevierteilt, mit dem Rade zerschlagen, der Eingeweide beraubt, zerhackt und in grofse Kochkessel geworfen, mit glühendem Eisen geblendet wurden! —

Und nun die Künstler — mufs nicht der Künstler, der solche Menschen studierte, in seinen Werken für den ersten und auch den zweiten Blick »manierirt« erscheinen — gleich den Originalen selbst? Und doch waren Vorwürfe zu diesen Arbeiten oft wirklich gesehen, waren diese paradierenden Menschen in Wirklichkeit auch ganz zielbewufste, nüchterne Realisten. Hinter diesen tönenden, hochtrabenden Worten und diesem pompösen Getue steckte viel ehrliches Wollen, grofser Geistesschwung, ruhige Energie. Wir erhalten so leicht durch die Bücher dieser Zeit, ganz vornehmlich durch die Chroniken und durch den Simplizissimus, den Eindruck, als ob Deutschland nur

eine Wüstenei gewesen sei, in der einzig der Soldat sein blutiges Handwerk betrieb, und in der später der arme Bürger notdürftig sein Leben fristete. Wenn wir jedoch durch unser Vaterland fahren und diese Unsumme von Kunstwerken in allen grofsen und kleinen Kirchen, in Schlössern, in Bürgerhäusern sehen, zu deren kunsthistorischer Bearbeitung ein Menschenleben nicht ausreicht, dann wird man sich stets von neuem stolz bewufst, welch' eine mächtige, trotz aller furchtbaren, ja fast unvorstellbaren Leiden, ungebrochene Kraft im deutschen Volke lebte, welch' tiefe Wurzeln die Bildung des Geistes geschlagen hatte. Mitten aus den Greueln des Dreifsigjährigen Krieges heraus hören wir die Stimme des Comenius mit einer Forderung erklingen, die erst in unseren jüngsten Tagen wieder aufgetaucht ist: Die Schule soll eine liebliche Stätte sein, von innen und aufsen den Augen einen angenehmen Anblick bieten. Drinnen sei ein helles, reinliches, überall mit Gemälden geziertes Zimmer: mögen das nun Bilder berühmter Männer sein oder Landkarten, oder mögen sie geschichtliche Ereignisse vorführen oder in irgend welcher Zierde dem Schmucke des Raumes dienen.

Mit wie weitausschauenden Plänen man sich überhaupt, unbekümmert um die schwierigsten äufseren Verhältnisse, im Bewufstsein der innewohnenden Schaffenskraft tragen konnte, beweist unter anderem jene von Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorp im Jahre 1633 ausgerüstete berühmte Gesandtschaft, die er unter dem kühnen und verschlagenen Brüggemann nach Rufsland und Persien sandte, um Handelsbeziehungen anzuknüpfen. Derselbe Fürst unternahm und begann bekanntlich den Nordostseekanal, um in Kiel und Friedrichstadt grofse Stapelplätze zu errichten. Wieviel pekuniäre Mittel in Deutschland immer wieder flüssig gemacht werden konnten, dafür ein Beispiel: Im Jahre 1636 konnte der Abt Freiberger des Klosters Leuben schreiben, dafs trotz aller Kriegsschäden »gleichwohl aber weder gütter verseczt, weder andere schulden ausser Landesresten gemacht«: 1649 konnte die 1632 rattenkahl geplünderte und später durch einen »Donnerstrahl« angesteckte und des Daches beraubte Klosterkirche für 2700 Reichstaler restauriert werden, und 1696 wurden gar »bey so viehlen geführten Bauen« dennoch Güter für 154000 Reichstaler gekauft und aufserdem »dem Successori eine Substanz von einigen Hundert-Tausend Reichsthaler hinterlassen«.

Andererseits — um auch die Rückseite der Medaille zu zeigen — schreibt der Pfarrer Albinus unmittelbar nach dem Kriege im Fürstentume Brieg, dafs sämtliche zehn Landparochieen des Strehlauer Seniorates zusammen nur 811 Kommunikanten aufwiesen, der Nimptscher Kreis in acht Parochieen nur 1118 Kommunikanten — heute 13000 Seelen — besafs. In Lorenzberg wohnte die ganze Gemeinde samt ihrem Vieh bis 1651 im Pfarrhause und glich noch 1650 dies Land eher einem dicken Walde als Äckern. Das kleine Städtchen Haynau entrichtete an Kriegskontributionen von 1634—36 25869 Taler und zählte 1633 noch 500 Bürger, zwölf Jahre später noch 63 Einwohner. Die Stadt Meifsen wurde, nachdem sie schon in der ausgiebigsten Weise ausgesogen worden war, am 6. Juni 1637 von den Schweden unter Banér geplündert und verbrannt. Noch im April 1638 gab es in der ganzen inneren Stadt nur 102 bewohnte Häuser und 126 Einwohner, darunter viele alte und kranke Leute, die nicht das liebe trockene Brot hatten und sich am Wasserkrug ersättigen mufsten. Graf Pückler auf Schedlau berechnet seinen Schaden, den er unmittelbar durch die Soldaten 1632—1637 erlitten hatte, auf 20577 fl. rheinisch; die Einbufse seiner Untertanen auf 41304 fl. rheinisch. Wenn wir bedenken, dafs ein vornehmer Herr, wie Christian von Schönburg, auf einer anderthalbjährigen Reise (1625—1627) in fremden Landen nur 6000 Gulden ausgab, so können wir ermessen, welche ungeheure Summen unserem Vaterlande entzogen wurden; denn nur ein kleiner Teil der geraubten Gelder zirkulierte im Lande weiter. Auch die weiten Reisen, die Mode geworden waren, entfremdeten Deutschland viel Geld. Eine Folge des unseligen Krieges. Schreibt doch Fleming: ».. als aber gleich der Krieg, erbarm es Gott! der Krieg, mit welchem wir uns Deutschen von so viel Jahren her nun ganz zu Tode peitschen, mein liebes Meifsen traf, so gab ich mich der Flucht ..... zudem war dies mein Rat: was gilt bei uns ein Mann, der nicht gereiset hat?« (1633). Mit diesen letzten Worten trifft der Dichter ins Schwarze. Es war für einen jeden, der im Leben eine bedeutendere Stelle einnehmen wollte, sozusagen eine Notwendigkeit geworden, gröfsere Reisen gemacht zu haben. Die Pädagogen, vornehmlich auch Comenius, verlangen als eine Ergänzung der Erziehung eine Reise. Die Persiflierung finden wir abermals in den drei Erznarren. Die Reise sollte nicht nur den geistigen Horizont erweitern, sondern

auch die notwendige gesellschaftliche Sicherheit und Gewandtheit im Auftreten geben. In dieser tatsächlich vorhandenen und pädagogisch benutzten Reiselust äufsert sich auch weiterhin die alte, über die Grenzen des Vaterlandes stets hinausblickende deutsche Wissensfreudigkeit. Die fürchterliche Not des Tages, die kleinlichen Zänkereien auf theologischem und wissenschaftlichem Gebiete haben diesen edlen Trieb des weltumspannenden Denkens im Deutschen nicht unterdrücken können. Man darf hieran erinnern gegenüber den Klagen, dafs fremde Völker, insbesondere die Franzosen, als die geistigen Herrscher in Deutschland mehr und mehr für diese Zeiten genannt werden müssen. Und man darf auch die Tatsache in die Erinnerung rufen, dafs das zerrissene Deutschland einer fest geschlossenen Einheit in Frankreich gegenüberstand. Diese mufste natürlich vor der Hand siegen. Zunächst wollen wir aber laut hervorheben, dafs zu derartigen Reisen, Unternehmungen, zu den vielen teilweise prächtigen Hofhaltungen, Schlofs- und Kirchenbauten immer noch Geld im Vaterlande war. Es mufs dies einen jeden mit der gröfsten Bewunderung vor der schaffensfreudigen Energie unserer Vorfahren erfüllen, die ja auch keineswegs vor neuen künstlerischen Aufgaben zurückschreckten. Der protestantische Kirchenbau, der seine erste bestimmende Signatur erhielt, möchte schon Beweis genug sein. Die quantitativ aufserordentlich reiche, qualitativ allerdings sehr verschiedene und einzig wohl in Schlüter eine erste Position erringende Plastik tritt der Architektur zur Seite. Wie die Realitäten des Lebens, die Vorschriften der Sitte, die Gewohnheiten des Tages, die Einflüsse der Fremde den Menschen in Deutschland formten und modelten, so schildern ihn auch die Plastiker — leider der Masse nach mit unzureichenden künstlerischen Gaben, und, was nicht vergessen werden darf, in sehr mäfsigem Materiale (Holz, Sand, Kalkstein, Alabaster); aber weit vorwärtsstrebender, weit lebenswahrer, als ihnen gewöhnlich zugestanden wird.

Zunächst noch ein Wort darüber, ob das sarkastische Wort des Erasmus, das dem Sinne nach bis auf den heutigen Tag wiederholt wird, in Bezug auf die Inanspruchnahme und die Entwicklung der Kunst durch die Protestanten berechtigt ist. Wer Deutschland einmal in dieser Hinsicht ernsthaft aufmerkend bereist hat, der wird einfach staunen müssen über die Fülle von plastischen Bildwerken,

die er aus der vorliegenden Periode in protestantischen Kirchen und auf protestantischen Friedhöfen findet. Leider sind sehr oft die Urheber der zum Teil wirklich vorzüglichen Arbeiten unbekannt, so dafs die kritische Bearbeitung derselben auf nicht unbedeutende Schwierigkeiten stöfst. Hierdurch wird aber das eine Ergebnis nicht alteriert: dafs der Protestantismus als solcher, nachdem eine kurze, leicht erklärbare, schroff ablehnende Zeit überwunden war, keineswegs die künstlerische Produktion der Plastiker ungünstig beeinträchtigt, sondern im Gegenteil so stark wie allerorten gesteigert hat. Wer dem nicht zustimmen will, der kennt einfach nicht das Material, weder aus eigener Anschauung, noch aus den Inventarisationen der Kunstdenkmäler, die ja jetzt überall gemacht werden. Merkwürdigerweise aber hat der Protestantismus nicht nur nicht die Liebe zur Verwendung der Plastik herabgedrückt, sondern ist auch bei denselben Stoffkreisen, die die ältere Zeit vor der Kirchenspaltung kannte, stehen geblieben: einzig mit der Abänderung, dafs das Leben der Madonna nur insoweit hineinbezogen wird, als es das Leben des Heilandes unmittelbar berührt (Verkündigung, Geburt, Anbetung der heiligen drei Könige, Darstellung, Flucht nach Ägypten, Ausgiefsung des heiligen Geistes), und dafs die Legenden der kirchlichen Heiligen ausscheiden.

Die stilistische Entwicklung geht zunächst auf den Wegen des 16. Jahrh. weiter. Die malerischen Gesichtspunkte bei der Anlage der Einzelfigur und der realistisch bemalten Reliefs werden beibehalten; gesteigert durch erneute starke Einflüsse der Niederlande und der späteren Italiener (Giov. da Bologna). Gegen die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bemüht man sich, mit einer geringeren Anzahl von Figuren und wenigen Accessorien, mit der einfachen weifsen Bemalung auszukommen. Nicht selten wird jetzt das Relief überhaupt verdrängt, und die vielen kleinen Bilder ersetzen einzelne, grofse steinerne, bez. weifs bemalte hölzerne Gestalten. Neben die religiösen Stoffe treten in breiter Masse die Porträts, und in der Kleinplastik, wie nebenher in Erinnerung gerufen sein möge, das streng realistisch gearbeitete Genre. Denn Zeiten, in denen das einzelne Individuum in seiner Eigenschaft heraustreten will, beanspruchen in einer solchen Weise, wie es in diesen 1 ½ Jahrhunderten geschah, das Bildnis. An dieser Freude an der individuellen Eigenart nehmen selbstredend auch

die bildenden Künstler teil. Die überwiegende Mehrheit unter den Tausenden von gemeifselten Grabsteinen ist natürlich handwerksmäfsiger Art; dennoch steht der Durchschnitt verhältnismäfsig hoch. Vor allem, wenn man bedenkt, dafs, wie bemerkt, fast nur geringwertige Steinsorten oder Holz als Material zur Verfügung stand. Dafs überhaupt eine nennenswerte Summe von guten Bildnissen in solch' schlechtem Stein — überwiegend wird der die Formen unscharf wiedergebende Sandstein oder weichlicher Alabaster verarbeitet — geliefert wird, darf den Plastikern dieser Periode hoch in Rechnung gesetzt werden.

Innerhalb dieser allgemeinen Weiterbildung drängen sich vornehmlich zwei formale Punkte dem Beschauer auf. Die Behandlung der kompositionellen Fragen und der einzelnen bekleideten bez. unbekleideten menschlichen Gestalt. Die Künstler gehen sehr ernstlich auf die Beherrschung des Raumes, die sie bei ihren fremden Vorbildern fanden, aus. Sie bemühen sich, die altgewohnte Beobachtung der Reliefffläche mit Raumtiefe in künstlerischer Weise zu verbinden. Einerseits durch geschicktere, die Illusion fördernde Anordnung der Bilder, andererseits durch die gröfsere Kenntnis und intensivere Verwertung der Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körpers. Diesen studierten sie, angeregt durch die vollendeten Vorlagen, weit sorgsamer als früher. Durch die Ergründung des Wesens des italienischen Contraposto lernten die deutschen Bildhauer den Körper erst eigentlich kennen. Dafs die deutschen Plastiker sich bemühten, den italienisch-niederländischen Kanon sich zu eigen zu machen, hatte unzweifelhaft einige Nachteile im Gefolge, aber noch mehr Vorteile. Die Geschicklichkeit in der Oberflächenbehandlung, die Schärfung des Auges für den Körperbau, für fliefsende, elegante Linien wurde gesteigert — von gröfster Wichtigkeit bei der auch jetzt fortbestehenden Neigung der deutschen Künstler zu minutiöser, oft kleinlicher Einzelbehandlung. Neben dem Studium der Fremden blieben die aus der eigenen grofsen Entwicklung vorhandenen Anregungen bestehen bez. machten sich wieder geltend (Dürer, Cranach). Aufserdem ging, um es nochmals scharf zu betonen, die Beobachtung des täglichen Lebens, insbesondere der Erscheinung des Menschen gleichermafsen voran. Durch die Verarbeitung dieser verschiedenartigen Momente erklärt sich jener Zwiespalt in der deutschen Plastik dieser

Jahre — dieselbe Disharmonie, die sich auch im täglichen Dasein so sehr stark aufdrängt. Die deutschen Bildhauer lassen das Denken und Fühlen ihrer Epoche in ihren Skulpturen sich wiederspiegeln, d. h., sie schufen aus und für ihre Zeit! Dasselbe warmherzige und dasselbe kleinlich äufserliche religiöse Leben, dieselben Ansätze zum Grofsen, dieselbe Zerrissenheit, dieselbe innere Wahrheit und Unwahrheit der Zustände, dieselbe Unselbständigkeit und die nämliche Selbständigkeit, dasselbe innere gestaltende Erleben der grofsen Aufgaben des Daseins und dasselbe korrigierende, erkältende Denken — wir finden alles in den Werken dieser Meister wieder. Mit einem Worte: sie genügten einer, ihrer Zeit, die wahrlich bei allen Schwächen die Hände nicht in den Schofs legte. Auch die deutschen Bildhauer des 17. Jahrhunderts schauten nicht nur nach rückwärts, dürfen nicht schnell mit dem tadelnden Worte Manieristen abgetan werden, sondern auch sie bemühten sich mit Erfolg, der Natur neue Geheimnisse abzuringen; alte und neue künstlerische Motive mit selbständigem Geiste zu durchtränken, unbeschadet der Anlehnung an verflossene Epochen. Wie sollten auch schaffende, deutsche Künstler, selbst von geringerem Werte in einer derartig gärenden Zeit, die solche Realitäten sah, so gewaltige, erdbeschwerte Gedanken fafste, nur Gaukler und Phrasendrescher sein? —

Ein Wort Jacob Böhmes über die Liebe zur Natur, wie sie in jenen Tagen verstanden wurde, möge diese kurzen, einleitenden Bemerkungen schliefsen. »Du wirst kein Buch finden, da du die göttliche Wahrheit könntest mehr inne finden zu forschen, als wenn du auf eine grünende und blühende Wiese gehest: da wirst du die wunderliche Kraft Gottes sehen, riechen und schmecken, wiewohl es nur ein Gleichnis ist . . . aber dem Suchenden ist's ein lieber Lehrmeister, er findet gar viel allda.«

SCHULE
VON
DRESDEN.

HANS WALTHER.

(SCHULE ZU DRESDEN-BRESLAU.)

Hans Walther, der 1526 zu Breslau geboren wurde, dürfte der Sohn oder Bruder Andreas Walthers, des Bildhauers und des kursächsischen Büchsenmeisters sein[1]). Wann er nach Dresden kam, ist unbekannt. Er war wohl selbst in Italien oder hat in Breslau unter Italienern gearbeitet. Er war Bildhauer und Architekt. Als solcher reichte er ein Modell zum Turme der Kreuzkirche in Dresden 1579 ein[2]). Im weiteren Sinne wurde seine Tätigkeit für Sachsen wichtig, als er auf der Suche nach guten Steinen für seine Bildhauerarbeiten im Jahre 1574 mit seinem Bruder Christoph im Amte Schwarzenberg eine schöne Marmorsorte fand[3]). Hans Walther war hochangesehen; er wurde Bürgermeister und starb in Dresden 1600[4]).

Als erste seiner sicheren künstlerischen Arbeiten ist der von 1555 datierte und wohl von Kurfürst August der Jakobikirche zu Freiberg gestiftete, aus Sandstein gearbeitete Taufstein zu nennen. »Am Fuſse des in Kelchform aufgebauten Taufsteines sitzen vier Knäbchen, von denen eines ein Täfelchen mit MDLV, ein zweites eine Tafel mit den Buchstaben H. W. und der Jahreszahl hält, ein drittes trägt das Schild des Pflegers der Kirche, Urban Hartmann, und drei Schildchen, deren unteres Schlägel und Meiſsel aufweist. Aufserdem umziehen Fruchtschnüre und Arabesken in durchbrochener Arbeit, die sehr an die Ornamente des Georgentores in Dresden, (das Portal der ehemaligen kurfürstlichen Schlofskapelle in Dresden) erinnern. Der obere Teil des Rumpfes ist künstlerisch belebt durch

ein Reliefbild des Zuges der Israeliten durch das Rote Meer *). Dieses Flachrelief ist geschickt gemeifselt, gut komponiert, aber dem seelischen Gehalte nach ziemlich leer. Hingegen sind die dicken, lebhaften kleinen Buben reizend aufgefafst. Die in italienischem Geschmacke geistvoll erfundene Ornamentik wirkt recht anmutig. Steche erkannte bereits die Zusammengehörigkeit dieses Taufsteines mit dem zu Pirna. Ich kann dieser Behauptung nur beipflichten. Der Fufs stammt laut Inschrift vom Jahre 1561, der Rumpf vom Jahre 1802. »Der Fufs zeigt gedanklich wie technisch trefflich durchgearbeitete Gruppen von 26 Kindern, die den menschlichen Lebensgang im kleinen widerspiegeln. Die einen spielen mit einem Hunde, die andern küssen sich, die nächsten trinken, die folgenden essen aus einer Schüssel. Daneben-liegende verzehren Früchte; die Vorletzten schlafen, die Letzten, mit einem Kreuze an der Kappe, dem Zeichen des Todes, beten. Diese sehr lebensvoll und lebenswahr aufgefafsten drallen Kinder mit den feingefalteten Hemdchen erinnern so stark an den Waltherschen Kunsttypus, wie speziell an den Taufstein der Freiberger Kirche, dafs die Vermutung, ‚beide Werke seien das Produkt einer Hand', nicht von der Hand gewiesen werden darf.« Hans Walther beweist durch diese Arbeiten die wichtige Tatsache, dafs kurz vor Nossenis Ankunft vom Osten unseres Vaterlandes nicht zu sehr verfälschte italienische künstlerische Gedanken nach Sachsen eingedrungen sind. Aus stilkritischen Gründen mufs meines Erachtens — ich bin hierin einig mit Gurlitt — das früher gegen den Hof stehende Schlofs-kapellentor, jetzt am Judenhof aufgestellt ist, Hans Walther zu-erkannt werden. »Es ist eingerahmt von je zwei sorgfältig aus-gebildeten korinthischen Säulen auf je einem Postament. Diese stehen zu zweien gemeinsam auf einer glatten Platte. Das Gesims ist un-verkröpft, von streng klassischer Bildung. Der Fries zeigt einen Rankenfries in Akanthus, der von einem Kopfe in der Achse ausgeht und mit menschlichen und tierischen Gestalten reich durchwoben ist. An den Ecken je ein Adler. Das reiche Konsolengesims ist nach

*) Steche-Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunst-denkmäler des Königreichs Sachsen III, S. 66. Dieses Werk liegt meinen statistischen Mitteilungen stets zu Grunde, sofern nicht andere Angaben gemacht werden. Um das fortgesetzte Citieren zu vermeiden, verweise ich hiermit ein für allemal auf diese Publikation.

römischen Vorbildern ausgeschmückt. Die Postamente zeigen Füllungen mit Putten, Vasen und Füllhörnern, die sich streng an die lombardischen Arbeiten einer etwa zwanzig Jahre früheren Zeit anschliefsen. In den Interkolumnien sind je zwei Nischen für Statuen eingebrochen. Links oben steht Johannis der Täufer mit offenem Buche und dem Lamm darauf, darunter Johannis der Evangelist mit Kelch und Adler; rechts oben Moses mit den Tafeln und unter ihm Petrus mit Tafel und Schlüssel. Auf jeder Seite die Inschrift MDLV. Zwischen den Säulenpaaren steht der Rundbogen. Pilaster und Archivolte sind reich mit rein italienischem Flachornament verziert. In den Zwickeln zwei liegende Genien. Die Attika teilen vier Pilaster, deren Ornament nicht die gleiche Feinheit hat als das an den unteren Teilen. In den Nischen der schmalen Zwischenräume erhielten die Statuen links die des Jesaias, rechts die des Paulus mit dem Schwerte, sowie die Inschriften Jesaias VII. und Rom. III. ihren Platz; in der Mitte das Hochrelief mit der Auferstehung Christi. Dieser entsteigt dem geöffneten Sarge, während eine Schar Krieger in leidenschaftlich übertriebener Weise flieht. Im Hintergrunde nahen die Frauen. Die Attika schmücken die Statue Christi als Fahnenträger mit segnend erhobener Rechten, links die des Glaubens mit dem Kelche und die der Stärke mit der Säule. Der Türflügel ist in Eichenholz geschnitzt. Er zeigt vor einem mit drei ornamentierten Paneelen verzierten Sockel zwei Konsolen, die eine Vorlage tragen. Auf dieser befinden sich wieder ornamentierte Paneele, von denen das mittlere auf kreisrunder Fläche mit einer Seejungfrau dekoriert ist. Vier korinthische Halbsäulen teilen das Hauptbild der Türe. Seitlich die Wappen der Kur und Sachsens, darunter die Inschrift »Anno MDLVI« und Ornament. In der Mitte eine Bogenstellung, in der die Darstellung: »Christus und die Ehebrecherin«. Mit Ausnahme des, wie Gurlitt a. a. O. vielleicht mit Recht vermutet, erst nach 1730 entstandenen Johannis d. Evangelist, sind alle Skulpturen Werke eines Geistes. Der Urheber kennt die Plastik Oberitaliens und die Antike — allerdings diese vielleicht nur durch die Vermittlung der venetianischen Bildhauerei. Wie bereits bemerkt, sind die Gebrüder Hans und Christoph Walther meines Erachtens persönlich in Italien gewesen. Hans Walther ist der geistige und sicher auch in einer Reihe von Statuen der manuelle Urheber dieser Arbeiten. Den Beweis liefert der jetzige

Altar der Annenkirche. Die kleinköpfigen Gestalten des Schlofskapellentores sind mit ruhigen geschlossenen Umrissen, fast steif, in schlanken, schmalschulterigen Proportionen und in streng frontaler Ansicht aufgebaut. Die Glieder liegen eng am Leibe an; nur der Triumphierende und die Engel haben ausladende Gebärden. Die Gewandung schmiegt sich fest an die Körper. Grofse aufliegende Partieen werden in schroffer Art gegenübergestellt den durch schmal gefaltete, runde, in horizontalen bezw. wenig konkaven Linien sich schnell folgende kurze Faltenzüge gegliederten Gewandteilen oder den kaskadenartig in vollen weichen Falten herabfallenden Stoffmassen. Die in ein langes, chitonartig gegürtetes Gewand gekleideten Engel erinnern in der Raffung der zurückflatternden Falten direkt an die Antike. Die Stoffe wie die Körper hat Walther handwerksmäfsig geschickt modelliert. Die beste Arbeit ist unleugbar die Figur Johannis d. T., die sogar energisch, man möchte fast sagen feurig-grofszügig konzipiert ist. Die immerhin oberflächliche Durchformung des Nackten, das flockig frei behandelte härene Kleid, der auf die Masse hin breit behandelte Bart, die kräftige Hand, das in der Begeisterung leicht erhobene und zur Seite gewendete Haupt sind in ihrer Harmonie von entschiedener Wirkung. Petrus dürfte dieser Arbeit, obwohl er im ganzen genommen stark zurücktritt, im Ausdrucke des Kopfes am nächsten kommen. Die Reliefanordnung ist unfrei, sowohl in der Erzwingung der Reliefläche als in der unübersichtlichen Komposition. Die Gesten entwickelte Walther nicht genügend aus der Handlung heraus. Sie sind nicht gefunden, sondern erfunden. Als Charakteristikum seien noch die grofsen, vollen, aber als ungegliederte tote Massen gegebenen Bärte erwähnt. Das in Holz geschnittene Relief mit der Ehebrecherin vor Christus erinnert im Typus der Heilandsfigur, der Frauen, der Bewegungen, der Hintergrundarchitektur an Christoph Walther, so dafs ich fast für eine Mitarbeit dieses Meisters das Wort ergreifen möchte.

Der Altar in der Annenkirche gibt, wie bereits hervorgehoben, den Beleg dafür, dafs Hans Walther als der Urheber des soeben besprochenen Werkes betrachtet werden darf. Zuvor sei jedoch einer anderen, verloren gegangenen Bildhauerei Hans Walthers Erwähnung getan. Dem am 6. August 1570 in Dresden verstorbenen Grafen Christian VIII. von Oldenburg und Delmenhorst wird ein

»marmorsteinernes Denkmal gesetzet, über welchem sein Konterfeit knieend abgebildet nebst einer Inschrift auf Marmor. Kurfürst August liefs das Epitaph aufreifsen und schickte ein Muster und den Anschlag über 800 fl. dem Vater, Grafen Anton, am 12. Januar 1572. Das Grab lag mitten in dem oberen Chor (Hauptstaatsarchiv Cop. 368, Bl. 87). Am 6. Juni 1572 schrieb Kurfürst August an den Grafen Anton, das Epitaph, das an Hans Walther, Bürgermeister und Bildhauer, verdingt sei, wäre angefangen, aber kein Geld gekommen; der Graf solle unsäumlich 800 fl. schicken (Hauptstaatsarchiv Cop. 367, Fol. 246). Am 12. Januar 1572 bat Walther um mehrere Marmorblöcke aus dem Besitze des Kurfürsten, welche zu dem, aus bestem pirnaischen Stein zu fertigenden, Werk verwendet werden sollten (Hauptstaatsarchiv Lac. 8309 Act. Absterben deren Grafen zu Oldenburg 1570—1680, Blatt 2 ff.). Von diesem für die Kreuzkirche gearbeiteten Epitaph ist, wie gesagt, nichts erhalten — wohl aber der ebenfalls vom Grafen Anton gestiftete neue Altar für die Kreuzkirche. Nach den Akten zog sich die Fertigstellung bis zum Jahre 1579 hin. Für den Altar suchte und fand 1574 Hans Walther bei Schwarzenberg hart »bei dem Städtel« einen Marmor, rot mit weifsen Adern, den der Kurfürst gleichzeitig mit den Serpentinbrüchen in Zöblitz abzuräumen befahl (Hauptstaatsarchiv Cop. 384, Bl. 264). Ebenso sollen von dem schwarzen Stein am »Vahlberge« Platten geschnitten, endlich Jaspis aus Oberlungwitz in St. Ottilien (Bl. 265) beschafft werden. Erst 1579 vergoldete der Maler Caspar Berber den Altar, der heute ganz mit grauer Ölfarbe angestrichen ist. Nach dem Brande von 1760 wurde der Altar in die Annenkirche versetzt. Er besteht aus einem gequaderten Unterbau, vor den sich der Altartisch legt. Die Quader sind facettiert. Als Antependium des Altartisches fungiert eine Relieftafel mit dem Opfer des Osterlammes. An diesem Essen nehmen, lebhaft gestikulierend, elf Juden mit Stäben in den Händen teil. Über diesem Bauteile sind zu beiden Seiten auf hohem Sockel Postamente, auf die schwarze Marmortafeln aufgelegt sind, angeordnet. Auf diesen Untersätzen steigen je ein Paar gekuppelter, geschmackvoll durchgebildeter korinthischer Säulen empor, deren Schaft im unteren Drittel — wie damals ja oft üblich — mit Rollwerk, Rankenwerk, sowie Einlagen von »Jaspissen, Achaten und Chalcedoniern« verziert ist. Die Nischen füllen Statuen der Liebe und der Hoffnung

aus: das Mittelfeld in seinen unteren, den Postamenten der Säulen entsprechenden Teilen ein Relief des Abendmahles. Innerhalb eines Zimmers, dessen Wände mit Pilastern abgesetzt sind, sitzt Christus mit den Aposteln. Auf dem Tische liegt in einer länglichen Schüssel das Lamm, Kelche, Brote, in den Bildecken stehen Weinkannen. Über den Säulen sind schwere, bei der Versetzung in die Annenkirche angefügte Konsolen angebracht, auf denen die Statuen Johannis des Täufers und St. Pauli stehen. Diese beiden Standbilder standen in der Frauenkirche in Fensterbrüstungshöhe seitlich vom Altar. Der dritte Hauptteil zeigt ein von wohl gegliederten jonischen Säulen eingefafstes Mittelfeld, auf dem die Auferstehung dargestellt war. Dieses Relief ist verschwunden; an seine Stelle trat das des Kruzifixus, das seinen Standort zu Gunsten der eingeschobenen, sich dicht über dem Altar erhebenden Kanzel verlassen mufste. Zu beiden Seiten des Gekreuzigten fanden zwei grofse Mosistafeln Platz: seitlich der Säulen die Statuen der Stärke und des Glaubens. In der Giebelbekrönung der segnende Gott Vater mit der Taube. Über der Bekrönung die vier sitzenden und lesenden Evangelisten. Als obersten Abschlufs erblickt man den auferstandenen Heiland.

Bei der Charakteristik des Werkes haben wir zunächst hervorzuheben, dafs Walther in den ca. zwanzig Jahren, seit wir ihn zuletzt als Bildner kennen gelernt haben, stark zugelernt hat. Vor allem ist die Gruppenbildung freier und klarer geworden, alles besser in den Raum gestellt. Er hat in dieser Hinsicht Leonardos Abendmahl studiert. Die Bewegungslinien der Figuren fliefsen eleganter; allerdings posieren sie auch mehr. Das Streben nach Abwechslung verführt Walther überdies dazu, den Gelenken Drehungen zuzumuten, die sie nicht leisten können; vornehmlich natürlich, wenn er die Reliefffläche zu erzwingen hat. Die Drapierung der Kleidung verrät das Studium der späteren Italiener: insbesondere der Raffaelschen Schule. Die schlanken Proportionen der kleinköpfigen Menschen blieben unverändert. Die Hände sind zu wenig individualisiert; die Bärte und Haare entweder lockig-weich auf Wirkung oder oberflächlich als charakterlose Masse gearbeitet. Die Erzählung ist lebendig und eigenartig. Die Gruppierung der Männer, deren Gesichter zu einem Teil dem alltäglichen Leben entnommen wurden, ist recht gut dem Momente angepafst, z. B. ergreift Judas frech mit

der Rechten einen Pokal und dreht sich zu seinem rechten Nachbar herum, als ob ihn die ganze Sache gar nichts angehe. Der nackte Körper des Heilandes, des St. Paulus, des Johannis des Täufers, die allegorischen Gestalten sind nach Formengebung, Gesichtstypus, Arrangierung der Gewandung trotz einzelner Veränderungen einfach Geschwisterkinder der entsprechenden Statuen am Schlofskapellentor, auf das übrigens auch die Architektur und die Ornamentik verweist. Im Jahre 1579 übernahm Meister Hans die Herstellung des Tores von Metzelburg. Er erhielt 1583 den Schlufsbetrag. Hans Walther, der den Vertrag mit der Stadt abschliefst, dürfte nur den Entwurf geliefert haben. Nach einer Ansicht Gurlitts, die ihre Berechtigung hat, ist auch das Abendmahl am Torgauer Altar von Hans Walther. Die Komposition ist mit dem dasselbe Thema behandelnden Relief in der Annenkirche zu Dresden verwandt, sogar bis auf die beiden Krieger, die die Ecken ausfüllen. Auch die schlanken Gestalten mit den länglichen Gesichtern und den breiten Schädeln, die Gewandbehandlung sind beiden Werken gemeinsam. Allerdings möchte ich das Relief nicht so früh wie Gurlitt, d. h. 1555, datieren, sondern erst zur Zeit der Neuherstellung des Altares, also ca. 1581, entstanden annehmen. Denn die Reliefs am Schlofskapellentor stehen unter dieser Arbeit.

Hans Walther steht als Künstler auf den Schultern der vorangehenden deutschen Meister und der oberitalienischen Plastik.

CHRISTOPH WALTHER.

(SCHULE ZU DRESDEN-BRESLAU.)

Christoph Walther scheint 1534 zu Breslau geboren, gebildet zu sein und meiner Ansicht nach, wie sein Bruder, Oberitalien persönlich besucht zu haben.

Am 4. Mai des Jahres 1565[5]) erhielt er einen Vorschufs auf einen Brunnen für den Untermarkt in Görlitz, der aber nicht mehr erhalten ist; denn der Neptun, der den Brunnen heute ziert, ist jünger. Walther wird damals bereits als Bildhauer aus Dresden bezeichnet. Er erbot sich 1554/55 mit Melchior Barthel zur Ausführung des Moritz-Monumentes in Freiberg. Die Künstler verlangten 6000 Taler. Sie wurden dieses Preises halber abgewiesen. Im Jahre 1574 erwarb sich Chr. Walther mit seinem Bruder Hans das Verdienst um das Land, den Schwarzenberger Marmor aufgefunden zu haben. In demselben Jahre trat er mit seinem Sohne Christoph in die Innung der Maler und Bildhauer ein. Er starb zu Dresden im Jahre 1584[6]).

Welches ist das älteste Werk von der Hand des Künstlers? Ich möchte, wenn auch mit einiger Reserve, auf das Epitaph eines Hans Georg von Schönfeld auf Marckersdorff, der 1550 als 88jähriger Mann starb und in Bensen in Nordböhmen beigesetzt wurde, hinweisen. Das Epitaphium müfste dann allerdings erst später gesetzt worden sein.

Das im Hochrelief gemeifselte Bildnis des Abgeschiedenen wird von einer strengen, aber in den Einzelheiten noch kleinlichen deutsch-

italienischen Architektur eingefafst. Vor dem Kruzifixus kniet nach rechts der Ritter, vor dem Helm und Handschuhe liegen. Hinter ihm haben sich vier Kinder auf die Kniee gelassen. Den abschliefsenden Grund bildet eine reiche Landschaft, in der vier Frauengestalten in ganz flachem Relief angeordnet sind. Auf dem Simse steht ein langbärtiger Mann, der mit einer Art von klassischer Gewandung bekleidet ist und dessen Haupt ein Turban deckt. Die Inschrift auf dem Spruchbande konnte ich der Höhe wegen nicht lesen. An Walthers spätere Arbeiten erinnern die seltsame Verkürzung bezw. Quetschung des Helmes, die weichen, fadenartigen Falten, das hin und wieder wie um den Körper herumgedrehte Gewand. Das sehr reiche Landschaftsbild, sowie die etwas summarische Modellierung seien im weiteren Abstande als Belege erwähnt.

Nächst dieser Arbeit ist — sofern Christoph Walther nicht am Schlofskapellentor in Dresden 1555 mitgearbeitet hat — die älteste das Grabmal für Hans von Dehn-Rothfelser, der am Moritz-Monument[7]) mitgewirkt hatte und 1561 verschieden war. Das Denkmal ist in Leuben aufgestellt. Innerhalb einer in geläutertem italienischem Geschmack erfundenen Säulenarchitektur ist das aus Sandstein gehauene Reliefbild eingelassen. Der Ritter, dessen Gesicht beschädigt ist, kniet nach links vor dem Kruzifixus. Er hat sich auf das linke Knie niedergeworfen und das rechte ein wenig nach auswärts gedreht. Im Hintergrunde erblickt man in nicht ungeschickt abgestuftem Flachrelief antike Säulenruinen mit Bogenstellungen, einen Obelisk, rechts eine säulengetragene Halle und hinter derselben eine Kuppel, die das Pantheon in die Erinnerung ruft. Hier spricht auch der Heiland mit Petrus und dem Hauptmann, dem der Erlöser sagt: »Gehe hin, dir wird geschehen, wie du geglaubt hast.« Diese Gruppe schliefsen einige Soldaten ab. Da das Antlitz des Ritters, wie bereits bemerkt, zerstört ist, müssen wir zum Nachteil des Künstlers den geistigen Gehalt wesentlich nach diesen offenbar oberflächlicher gearbeiteten Hintergrundfiguren feststellen. Die ihm am besten geglückte ist entschieden der Hauptmann, der wenigstens sprechende Bewegungen hat. Die Figur des Ritters ist sehr sorgsam gemeifselt. Die ungeschickte, oder besser überzierliche Stellung des rechten Beines, durch die Christoph Walter immer wieder mit der Reliefffläche in Schwierigkeiten kommt, bleibt ein Merkzeichen seiner Meifselarbeiten

dieses Genres: nicht minder die fast überschlanken, etwas obenhin modellierten lebhaft bewegten Menschen: die enggelegten, gerundeten Falten. Dieses Epitaph läfst übrigens besonders stark annehmen, dafs der Meister Italien gesehen hat. —

Drei Jahre später, 1564, ist der in geschmackvoller Hochrenaissance aufgerichtete Altar zu Penig in Sandstein gemeifselt worden.

Inmitten einer klassischen Architektur sind um das Hauptbild, die Kreuzigung, eine grofse Anzahl von Reliefs gruppiert. Das Schema bei Steche-Gurlitt gibt die Anordnung wie folgt wieder:

	Der auferstandene Herr Gott Vater	
Isaaks Opfer	Auferstehung	Beschwichtigung des Meeres
Gott Vater		Der Herr als Richter
Taufe des Herrn	Kreuzigung	Himmelfahrt
Geburt		Ausgiefsung d. heil. Geistes
Spendung d. Abendmahles durch den Herrn (Wein)	Abendmahl	Spendung d. Abendmahles durch den Herrn (Brot)

Den Altar stiftete der protestantische Wolf von Schönburg mit seiner Gemahlin Anna, geb. Schenk. Er wurde von Christoph Walther laut Inschrift »vollbracht den 26. November 1564«.

Die Hochreliefs wurden, wie fast alle Arbeiten dieser Zeit, bemalt und mit heimischen Halbedelsteinen besetzt. Die Komposition dieser Bilder beansprucht hohes Interesse. Walther sucht offenbar nach einer intensiven Ausnützung des Raumes zu gelangen einerseits durch möglichst zentrale Anordnung der reichen Gruppen, andererseits durch einen gemäfsigten Contraposto der Figuren. Aufserdem erstrebt er Reichtum der Anordnung, durch grofse Massen Menschen die lebenstrotzende Wirkung zu erhalten, die man ja vor allem erreichen wollte. Das Hauptbild, die Kreuzigung, ist in dieser letzteren Hinsicht recht lehrreich. Man mufs trotz mancher Mängel anerkennen, dafs Walther es verstanden hat, die Illusion des Volksgewühles einigermafsen

Christoph Walther: Altarwerk zu Penig.

LICHTDRUCK VON RÖMMLER & JONAS, DRESDEN.

Christoph Walther: Epitaphium des Hugo v. Schönburg in Waldenburg.

hervorzurufen. Im einzelnen ist allerdings zu betonen, dafs die Reliefflächen nicht immer gut gewahrt, die Verkürzungen nicht selten mifsglückt sind. Die schlanken, hageren Körper, deren anatomische Richtigkeit keineswegs über allen Zweifel erhaben ist, tragen Köpfe mit hohen, runden Schädeln und eliptischen Gesichtern, deren Züge im allgemeinen recht typisch wirken. Die weichen Bärte, die langen Hände mit den dünnen Fingern, die ohne Bruch fallende, in feine, fadenartige Falten gelegte Kleidung, die reichlich studierten, nicht zu lebhaften Gesten — alles ist ohne Intimität, ohne »Zug« gearbeitet.

Die Abendmahlausteilung macht eine Ausnahme. Walther hat wenigstens in dem knieenden Schönburg jedesmal ein gutes Porträt geboten, den Ausdruck gläubiger Hingabe nicht unzutreffend herausgearbeitet.

Drei Jahre später schuf sein Meifsel seine Meisterschöpfung: das glänzende Monument in Waldenburg — ein Juwel deutscher Bildhauerkunst der Hochrenaissance! Das Epitaphium ist in Sandstein ausgeführt, teilweise vergoldet und 2,95 m breit und 6,58 m hoch. Es ist heute an die nördliche Chorwand der Kirche gelehnt.

Auf einem hohen in der Mitte etwas einspringenden Sockel erhebt sich ein reicher korinthischer Säulenbau. Die Architektur ist, allgemein gesprochen, rein und wohl verstanden. Die Ornamente haben aber die feste, scharfumrissene Form einigermafsen verloren. Sie erscheinen etwas teigig. Links und rechts stehen je zwei Säulen so eng nebeneinander, dafs zwischen ihnen nur schmale Wandnischen Platz finden. Sie rahmen das breite Mittelfeld ein. In ihm kniet der Ritter von Schönburg vor dem Gekreuzigten. Das Opfer Abrahams und die Taufe Christi sind im Reliefgrunde dargestellt. Von dem hohen, schön ornamentierten Simse, auf dem zwei Schildträger mit dem Schönburgischen und dem Künstlerwappen sitzen, neben denen zwei Propheten stehen, streben Pilaster empor. Sie umrahmen eine Inschrifttafel, über der im Halbrund Gott Vater segnend erscheint. Ein gebrochener Giebel, auf dem der segenspendende Heiland steht, bildet den Abschlufs des Werkes. Am Sockel sind Reliefs angebracht. In der Mitte ein Rundrelief mit der Anbetung des Kindes durch die Hirten. Zwei Männer mit Schilden stehen in schmalen Nischen. Das Medaillon zur Linken schildert die Erschaffung Adams, — das zur Rechten Noahs Opfer. Zwischen den Säulen steht links ein büfsender

König (Samuel?), darunter Ezechiel; rechts ein König (David?), darunter Hosea.

Die Vorzüge und die Mängel Waltherscher Kunst lassen sich an diesem Monumente sämtlich aufzeigen.

Als Hauptfigur präsentiert sich natürlich die des knieenden Ritters, dessen Beinstellung die des Dehn-Rotfelser in das Gedächtnis zurückruft. Walther hat sein ganzes Können vor uns ausgebreitet. Mit denkbar sorgsamstem Meifsel hat er das Wesen dieses energischen, trotzigen, ja etwas finster erscheinenden, leicht erregbaren Mannes geschildert, der voll Glaubensinbrunst vor dem Gekreuzigten kniet. Diese Worte sind allerdings cum grano salis zu verstehen; denn die Modellierung des Kopfes erscheint, rein an sich betrachtet, entschieden trocken, wenngleich der Schädel, die Muskelzüge in dem ziemlich mageren Gesichte, die Hautfalten gut, allerdings ein wenig äufserlich, nachgebildet sind. Es liegt dies zum Teil wohl am Material, in einem nicht geringen Mafse aber auch an Walthers Eigenart: der Mann wird eben niemals recht warm. Zu loben sind die Hände.

Die technische Behandlung des Reliefs ist auch diesmal nicht ohne Tadel. Walther erzwingt die Fläche, aber drückt und quetscht die Figuren, mit deren Gelenken er noch ebenso souverän wie früher (z. B. Gott Vater) umgeht. Die anatomische Durchformung der andauernd überschlanken Körper hat sonst entschiedene Fortschritte gemacht. Ebenso erhielten die Hände eine individuellere Form; ohne jedoch ihre charakterlosen, langen Finger verloren zu haben. Auch die Köpfe bieten noch meistens einen idealen Typus, obschon die Gesichter hin und wieder Streben nach Verständnis der wirklichen Natur offenbaren. Walther sucht durch reiche Bewegungsmotive über die relative geistige Unbedeutenheit der Personen hinwegzutäuschen. Man mufs zugeben, dafs er in diesem Punkte einen entwickelten Geschmack für künstlerischen Umrifs, freie Haltung und biegsame Gebärden zeigt. Die leitenden Gesichtspunkte in der Anordnung der Motive sind im Grunde noch dieselben wie früher. Sie gehen aber ausgesprochener auf eine abwechslungsreichere, grofszügigere, in den Massen ruhigere Komposition aus. Auch hinsichtlich der Freifiguren.

Der Torgauer Altar, der allem Anscheine nach ca. 1580/81 entstanden ist, bezeichnet ohne Frage eine weitere, wesentliche Weiter-

Christoph Walther: Epitaphium des Hugo v. Schönburg in Waldenburg.

entwicklung. Er stammt aus der Kapelle des Schlosses zu Dresden und kam 1662 auf seinen jetzigen Standort. Der Altarbau wird, wie die übrige Ausstattung, ziemlich gleichzeitig mit der Erbauung der Kapelle zu datieren sein, d. h. etwa 1555. Die Predella ist, wie wir wissen, von Hans Walther, der auch das Schlofskapellentor zu Dresden 1555 meifselte, gearbeitet worden. Hatte er seiner Zeit den ganzen Altar geschaffen? Die Tafel des ältesten Altares wurde, nach Hendrichs Mitteilungen, 1581 zerbrochen nach Hohenstein geliefert (Hauptstaatsarchiv Akt. Handschreiben Fol. 25, Nr. 18, Bl. 19) und darauf durch eine neue ersetzt. Um 1602 wurde der Altar nochmals verändert.

Den Mittelbau des Altares schmückt, um es zu wiederholen, in der Predella das Reliefbild des Abendmahles. Der Herr spricht lebhaft, die Apostel gruppieren sich in sehr beredten Stellungen um den in starker Aufsicht dargestellten Tisch. Seitlich Säulen und Geschirr.

Auf dem Sockel steht über Postamenten und verkröpftem Gesims ein ein Meter hoher Aufbau mit je zwei korinthischen Säulen. Auf den Unterbauten Putten, welche links das Kurwappen, rechts das dänische Wappen halten. Die Säulenschäfte sind in ihrem unteren Drittel mit reichem Blattwerk umgeben, im oberen Teile kanneliert. In den Interkolumnien sieht man je vier Wappen und fünf Inschriftstafeln. Zwischen den Säulenpaaren befindet sich ein Relief mit verschiedenen Szenen. Unten in einer Ruine in antiker Architektur erblickt man die Geburt Christi, den die Jungfrau, Joseph und Engel verehren; Hirten kommen herbei. Daneben, im Felde rechts, steht der Gekreuzigte: darüber der bethlehemische Kindermord und Christus, die Kinder segnend. Das Gebälk ist verkröpft und mit figürlichem Schmuck reich versehen. In der Achse trägt ein Männerkopf konsolenartig die unverkröpfte Gesimsplatte.

Der Aufbau über dem Sims ist durch drei starke, bekleidete Karyatiden in zwei Felder geteilt. In diese sind die Reliefs des Sündenfalles und die Austreibung aus dem Paradiese eingefügt. Über dem Gesims bemerkt man ein halbrundes Relief mit dem thronenden Gott Vater nebst Christus, die zusammen das Richtschwert fassen. Am Sockel einer Karyatide wird die Marke J. G. H. sichtbar — sicher die eines Steinmetzen.

Week[1]) teilt in seiner Chronik mit, der Altar sei anfangs bei der Erbauung der Kirche gar in kleiner Form von Alabaster und an ihm die Geburt Christi abgebildet gewesen. Anno 1602 sei er erweitert »mit Säulen, Sprengwerk und etlichen Figuren, insonderheit aber zuoberst der Auferstehung des Herrn« vergröfsert worden. Zusammengehörig ist der in Alabaster ausgeführte Säulenbau mit dem Aufsatze. Nach der stilistischen Übereinstimmung mit dem Positiv von 1584 in der Kunstkammer des historischen Museums zu Dresden ist dieser Teil für ein Werk des Christoph Walther anzusehen. Dagegen sind die Seitenteile älter.

Dieser Ansicht Gurlitts a. a. O. trete ich gerne bei. Walther mufs zwischen ca. 1581—1584 den ganzen plastischen Schmuck neu skulpiert haben — ob die Architektur, lasse ich dahingestellt —; obwohl die architektonischen Glieder des Hauptbaues unleugbar viele Ähnlichkeiten mit andern Waltherschen Arbeiten aufweisen, z. B. mit der von Hans Walther gebauten Kapellentür oder dem Dehnschen Epitaph, so dafs mir die Erbauungszeit der Kirche, d. h. ca. 1555, auch genehm wäre. Der Aufsatz ist aber unzweifelhaft ein Kind desselben Geistes, der das Positiv entstehen liefs — allerdings in Torgau eine seiner besten Früchte bot, was vom »Positiv« nicht gesagt werden kann. Die Anbetung des Kindes durch die Hirten läfst eine so intime Beobachtung der Natur, so kraftvolles Leben wahrnehmen, dafs ich dieses Relief eigentlich als das ansprechendste unter allen derartigen Arbeiten des Künstlers bezeichnen möchte. Die anbetende, in mächtigen Proportionen gedachte Madonna kniet mit einem feierlich abgestimmten und liebevollem Ausdruck in dem, wie man zugeben mufs, etwas typischem, aber grofsgeformten Antlitz vor dem Kinde, das in einer kastenartigen Wiege liegt. Der Mutter gegenüber hat sich ein Hirte aufs Knie niederfallen lassen. Er legt die rechte Hand leicht an den Kasten, beugt sich ein wenig vor und blickt vorsichtig mit grüfsendem, leuchtendem Ausdruck in den Zügen auf das Kind. Hinter der Madonna drängen sich zwei Hirten, einer mit einem Dudelsack, hinein. Sie zählen zu den besten, aus dem Leben gegriffenen Personen, die des Künstlers Meifsel je dargestellt hat. Die Bewegungsmotive sind fast immer einfach und der Situation entnommen. Sie werden in ihrer Wirkung insofern geschädigt, als die Hände der Form nach ein zu geringes persönliches Gepräge haben. Es sind

noch immer die feinen, schlanken und charakterlosen Hände. Dieselbe leichtfertige Detailarbeit — ich sehe augenblicklich von der »Geburt« ab — beobachten wir an dem Christus, den Gruppen mit Adam und Eva. Die Faltenzüge sind dieselben weichen, eng gefalteten wie sonst. Die hohen, schmalen Gestalten sind, um auf das Innenleben einzugehen, in ursprünglich gut gedachtem, lebhaftem Gebaren geschildert. Mit überraschender technischer Leichtigkeit führt Walther diesmal das Messer und den Meifsel, die unter Beihilfe des Materiales über die Intimität der künstlerischen Durcharbeitung zuerst zu täuschen vermag. Die langgliedrigen, dünnen Karyatiden in den enganliegenden antikisierenden Kostümen führen uns von hier schnell zur Betrachtung des Positives, d. h. der kleinen, von »Christoph Walther von Preslav, Bildhauer zu Dresden 1583 in einem Abrifs zum Posediff mit den alabastern Schreibtisch« gezeichneten und laut Monogramm C. W. 1584 in Stein, Bronze und Holz ausgearbeiteten Orgel[9]). Der Unterbau »von Holzschnittwerk samt dem Schreibepult« aus verschiedenartigen Marmorarten umschliefst die kleine, von Johann Lang 1580 gefertigte Orgel. Der dreistöckige Oberbau ist in der Form eines Epitaphs konstruiert, der durch dorische und ionische Säulenstellungen gegliedert ist. Der unteren Abteilung treten je vier allegorische Frauenfiguren vor. Die der Weisheit hält auf der Rückseite in der Hand den Zettel mit der Signatur C. W. 1584. In den Nischen der Schauseite stehen links und rechts die kleinen Vollfiguren Adams und Evas; in der Mitte ist die Reliefplatte mit der Schilderung der Geburt Christi eingelassen. Auf dem Gebälk erheben sich die Vollfiguren der Caritas und der Liebe; als Mittelbild zieht das Relief der Verkündigung unsere Blicke auf sich. Darüber das des schaffenden Gott Vaters und daneben in den Ecken je ein Evangelist. Auf der Rückseite folgen sich in derselben Anordnung die Madonna mit dem toten Christus auf dem Schofse; zu ihren Seiten stehen links und rechts je ein Mann, von denen einer ein Gefäfs trägt — Abbreviatur der Anbetung der heiligen drei Könige? —. Darüber links und rechts die Freifiguren eines Engels mit dem Heldentum und der Gerechtigkeit. Auf dem Gebälk stehen zwei Krieger in ausfallender Stellung, an den Ecken noch zwei Evangelisten, darüber der auferstandene Heiland: endlich das Relief des segnenden Gott Vaters. Die Reliefs sind in Kehlheimer Stein, die

Freifiguren in Alabaster geschnitten. Den hölzernen Unterbau umstehen acht in Hochrelief gearbeitete, weibliche Karyatiden mit Musikinstrumenten; zwischen ihnen sitzen an zwei Seiten König David und Orpheus. Das Werk, das verschwenderisch mit verschiedenfarbigen Steinen geziert ist, verträgt in keiner Hinsicht eine nähere künstlerische Prüfung. Walther hat zu sehr auf Wirkung gearbeitet.

Das Jahr 1584 ist aufsergewöhnlich reich an Arbeiten unseres Künstlers. In ihm wird der neue in Sandstein ausgeführte Altar in der Frauenkirche zu Dresden aufgestellt. Er diente zugleich als Epitaphium. Die beiden Brüder Heinrich und Adolph von Krosigk liefsen ihn für ihren am 26. November 1581 verstorbenen Bruder, den Hofmarschall Hans Georg von Krosigk, in der Frauenkirche errichten. Er ist bezeichnet »mit göttlicher Gnade Anno 1584 an vnsers Herrn Christi Himmelfahrth ist dieser Altar durch mich Christoph Walther von Breslaw Bildhauer und Borger allhier verfertiget worden, seines Alters 50 Jahr«.

»Vom Altare sind uns Schilderungen erhalten. Er bestand aus zwei über dem Tische stehenden Postamenten, zwischen diesen eine Darstellung des Abendmahls, auf diesem je zwei korinthische Säulen. Zur Rechten war die Geburt, zur Linken die Auferstehung im Relief dargestellt. Über dem Abendmahl — wohl als Altarblatt gedacht — die Kreuzigung mit Maria und Johannes. Darüber das jüngste Gericht. Über diesem ein Wappen und weiter ein Engel mit der Fahne. Über dem Sims der Säulen vier Evangelisten und Gottvater« [10]). In der Sandsteinplatte auf dem Eliaskirchhof mit der Schilderung des Abendmahles könnte ein Teil des Altars erhalten sein. Dann glaubt Gurlitt a. a. O. in dem Christus in der Friedrichstädter Kirche, sowie in zwei Statuen in der Altertumssammlung zu Dresden Johannis des Evangelisten und einer Madonna Reste des Altares sehen zu dürfen. Die Figuren sind aus einem jetzt bräunlichem Marmor (?) gemeifselt. Ich kann dieser stilkritischen Bestimmung nicht das Wort reden. Am ehesten wäre die Zuweisung des Heilandes noch möglich, obwohl auch hier der Körper eine Modellierung erhalten hat, die unter den Waltherschen Arbeiten einzig dastehen würde. Die Madonna und Johannes sind aber sowohl hinsichtlich der Proportionen, der Gesichtsformen, der Gewandbehandlung wie der Empfindungssprache nach völlig anderer Art. Hingegen hat Gurlitt meines Erachtens recht, wenn er die zwei kleinen Reliefs mit der Himmelfahrt Christi und

dem Elias, wie auch die gute und charaktervolle Kreuzigung, die jetzt das Denkmal der Witwe Martienssen und Benads auf dem Eliaskirchhofe schmückt, Christoph Walther gibt. Das Relief an dem seit 1585 der Waltherschen Familie gehörenden Wohnhaus könnte höchstens noch in einer Zeichnung unserem Künstler angehören, da er bereits 1584 starb. Dasselbe Jahr sah noch das prachtvolle, in Sandstein erstellte Epitaph des Friedemann v. Selmenitz in der Stadtkirche zu Delitzsch vollendet. Es ist nach dem Chronisten[11]) der Hauptkirche von dem »berühmten Christoph Walther aus Dresden in Pirnaischem Sandstein hergestellt«.

Innerhalb einer hinsichtlich der Verhältnisse nicht gut erfundenen Architektur, die mit einer Reihe kleiner Reliefs geschmückt ist, steht in übergrofsen Gestalten aufgereiht die ganze Familie v. Selmenitz, Vater, Mutter und drei Söhne.

Die traditionelle Zuschreibung ist meiner Ansicht nach nicht ohne Berechtigung. Wir finden in den Porträtfiguren und vorab in den Reliefs viele Hinweise auf die Kunstart Christoph Walthers — nur glaube ich, das ganze Monument dem Atelier des Meisters, keineswegs ihm selbst zuteilen zu müssen.

Endlich sei der Pforte Erwähnung getan, die den Gottesacker von Glauchau schmückt und aus der Waltherschen Werkstätte stammt. Sie wurde zwischen 1580—1585 aus städtischen Mitteln unter Beihilfe Georgs I. von Schönburg und dessen dritter Gemahlin Agathe, geb. von Putbus, gest. 1580, errichtet.

FRIEDRICH GROSS.

(SCHULE ZU DRESDEN-BRESLAU.)

Friedrich Grofs ist ein Sohn des Jacob Grofs, der 1558 den Rathausturm zu Breslau abträgt und der Anna Walther, eine Schwester des Bildhauers Hans Walther in Dresden, geheiratet hatte[12]). Friedrich Grofs ehelichte seinerseits am 27. September 1569 Margarethe Rese. Er bekundet von sich: »Ich, Fridrich Gross, Bildhauer und Steinmetz von Prix (Brüx) auss Böhmen, Jacob Grossens aus Zura aus Meissen — habe bei meinem Lieben Vatter, das Steinmetzen Handwerk und das Bildhauer zu Dresden bey Hannss Walthern, meiner Lieben Mutter Bruder gelernt.« »Vielleicht haben wir bezüglich der Arbeiten, welche Friedrich Grofs in Brüx ausführte,« bemerkt Luchs in den ‚Schlesischen Kunstdenkmälern', »an einen Cyklus biblischer Reliefbilder zu denken, welcher sich an der Emporenbrüstung der dortigen Pfarrkirche befindet und bezüglich dessen schon Lübke auf einen sächsischen Meister geschlossen hat.« Ich gestehe, dafs mir der Gedanke an Grofs nicht von selbst gekommen wäre — wohl aber möchte ich meinerseits auf das Taufbecken in der Brüxer Kirche hinweisen, das mir so stark die Erinnerung an Christoph Walther bezw. die Walthersche Art brachte, dafs ich — ohne an Grofs damals zu denken — trotz des abgelegenen Ortes sofort auf eine Werkstattarbeit schlofs. Die Annahme, dafs Grofs der Urheber des Taufsteines ist, würde sofort alle Bedenken äufserer Natur beseitigen. Das Taufbecken ist mit Alabasterreliefs

geschmückt, die die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der heil. drei Könige, die Darbringung im Tempel, die Flucht nach Ägypten, das Wort »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, Moses, das Wasser aus dem Brunnen schlagend, den Fall Jerichos u. dgl. m. illustrieren. Die Erzählungsweise, die Komposition, die Figurenbildung und Anlage der Stoffe — alles deutet fraglos auf Walther bezw. auf Grofs hin. Wir dürfen also vielleicht in diesen Skulpturen eine frühere Arbeit des Künstlers sehen, da der Atelierton noch so rein in ihnen nachklingt. Im Jahre 1577 wurde Grofs als Ingenieur nach Danzig und Elbing gesandt, und anno 1578 fertigte er den Plan der Stadt Breslau an. Am 21. Mai 1586 erwählte ihn der Rat zum Stadtbaumeister. Er verfafste am 15. Dezember 1588[13]) sein Testament und weilte bereits am 16. Oktober 1589 nicht mehr unter den Lebenden. Seine Frau heiratete in zweiter Ehe den Bildhauer Gerhard Heinrich aus Amsterdam.

Friedrich Grofsens Name wird zuerst mit dem Taufstein von 1576 in der Magdalenenkirche zu Breslau in Verbindung gebracht, an dem von seiner Hand nur sehr wenig herrühren kann. Grütter, ein Bildhauer aus Nymwegen, dürfte dies Werk im wesentlichen entworfen haben[14]). Trotz alledem wird man nicht verkennen können, dafs zwischen den Putten, den kleinen Ornamenten hier und ähnlichen Arbeiten am Deckel der Kanzel, die gleich zu erwähnen ist, eine gewisse Verwandtschaft obwaltet. Der Aufbau der Kanzel in der Magdalenenkirche begann am Andreastage 1579, und am 23. Dezember 1580 wurde sie durch eine Predigt des Pastor Pollio eingeweiht. Die Kanzel wird von zwei Engeln getragen. Die Rednerbühne, an deren sechsseitiger Brüstung fünf Apostel, Petrus, Andreas, Philippus, Thomas und Paulus, stehen, ist ausgesetzt mit vier Reliefplatten aus Alabaster, die den Fall Jerichos, Elias und die Baalspfaffen, David und Goliath und Daniel in der Grube zum Motiv haben. Der Untersatz der Kanzel ist aus Sandstein gefertigt; zu den Säulen und Pilastern, die die Reliefs etc. trennen, hat man Zobtenstein, eine Art Serpentin, verwendet. Die Figuren und Reliefs, sowie die Gesimse sind aus Lemberger und englischem Alabaster geschnitten. Sehr reich ist der Schalldeckel komponiert. »Über den Unterbau mit den Symbolen der Engel erhebt sich ein kleiner, von sechs Serpentinsäulen getragener Tempel. Zwischen den Säulen stehen

Engelsfiguren mit den Passionsinstrumenten. Im Innern des Baues erblicken wir den auferstandenen Heiland mit dem Labarum. Ein zweiter, sechseckiger Bau erhebt sich über dem Dache des unteren; seine Seitenwände sind mit Nischen versehen, in denen die Gestalten der Erzväter Noah, Henoch, Adam, Abraham, Isaak, Jacob sitzen. Das Ganze krönt eine Alabasterkugel, aus der eine goldene Flamme auflodert. Die hierzu gehörige Figur des Mosis scheint verloren.« [15]) Grofs gibt seinen Menschen schlanke Verhältnisse, schmale Köpfe, lange, weiche Bärte, d. h. die der Waltherschen Schule ähnlichen Proportionen und Einzelheiten. Die in antikisierender Weise gelegten Stoffe sind durch zugige, weiche, schmale Falten gegliedert, die Bewegungen sehr zierlich, ja posierend; das geistige Leben, das sie interpretieren, ist schwach entwickelt. Die Zeichnung weist Fehler auf, und der Modellierung fehlt Kraft. Der Hintergrund ist sehr reich angelegt; die Abstufung der Gründe nicht geschickt genug, um die Illusion der Raumtiefe hervorzurufen. Die Gewandtheit der Meifselführung darf man, allgemein gesprochen, wohl anerkennen. Luchs vermutet, dafs das Denkmal, das Caspar Haeseler († 1577) sich und seiner Gemahlin Elisabeth, geb. Domlaw († 1589) in derselben Kirche setzte, von Grofs herrühren könne. Diese Hypothese möchte ich nicht ohne weiteres abweisen, aber dafür sein, dieses Werk in die achtziger Jahre zu setzen. Man müfste annehmen, dafs die überlebende Gattin nicht lange vor ihrem Ende daran dachte, ein gemeinsames Epitaphium zu errichten, Grofs damit betraute und das Werk, auf dem dann das Todesdatum später hinzugefügt wurde, anbringen liefs. Wir würden einen Vorgang annehmen, der für jene Zeit, wie bekannt, nichts besonders Auffälliges an sich hat. An dem in hergebrachter Weise zusammengesetztem und mit niederländisierendem Ornament versehenen Epitaph sind sechs kleine Tafeln aus Alabaster befestigt. Die eherne Schlange, Jonas Errettung, die Erschaffung Evas, der Sündenfall, die Austreibung aus dem Paradiese, das Opfer Kains und Abels hat Grofs, sofern unsere Attribution zu Recht bestehen sollte, in sehr sorgfältiger Weise in hohem Relief auf diesen Platten erzählt. Man wird an Cranachsche Bilder — die ja in Sachsen, der künstlerischen Heimat Grofsens, in hohem Ansehen standen — durch die Gesamtwirkung dieser Szenen erinnert: so reich, so zierlich, so gemütvoll und leicht ungeschickt sind diese Gemälde in Stein. Die Technik

genügt durchaus: der Charakter der Modellierung bleibt zu allgemein, wie dies das Material teilweise mit sich bringt.

Als die vortrefflichste Meifselarbeit, die Friedrich Grofs geliefert hat, mufs das Epitaphium für Martha von Eckh, geb. von Frankenstein, geschätzt werden. »Die Bekrönung bildet eine antike Tempelfassade, in dem Giebel die Figur des Glaubens, auf den Schrägen des Giebels zwei Engel mit Totenköpfen, zwischen den Säulen Christi Auferstehung in Alabaster. Daneben Renaissance-Ornament und vier Figuren, zwei in Nischen: Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist; darüber rechts die Liebe, links die Hoffnung. Zwischen den vier Hauptsäulen von Marmor das Hauptbild auf grünem Stuckgrunde: Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, aus Alabaster. Darunter knieend die Alabaster-Relieffiguren des Stifters mit seiner Frau und zwei Söhnen. Darunter wieder ein Alabaster-Relief: die Auferweckung des Lazarus. Zwischen den Hauptsäulen rechts oben ein Relief: die Fufswaschung, unter derselben die Wappen der Verstorbenen.«[16])

Die Aufmerksamkeit des Kritikers wird sich in erster Linie auf die Auferweckung Lazari lenken. Der Heiland tritt von links her auf den Toten zu, der, zur Rechten aufgebahrt, von Maria Magdalena, den Jüngern umstanden daliegt. Der Abgeschiedene ist bereits in das Leben zurückgekehrt, die Umstehenden drängen sich um ihn oder auf den Heiland zu. Alle sind von Dankbarkeit oder bewunderndem Staunen erfüllt. Die Gruppenbildung ist nicht frei von Tadel. Es gebricht ihr an Klarheit. Dem Heilande geht die überwältigende Gröfse ab. Die anderen Personen sind voller Leben, wenngleich in ihrem Wesen ein Streben nach Effekt sich hervordrängt. Die Proportionen sind auffallend kurz. Die Gewandung fällt bauschig und unruhig. Die Zeichnung weist keine störenden Fehler auf, die Modellierung ist gut und fest. Weniger genügt die Kreuzigung, die mit einem Worte »schlaff« ist. Die Fufswaschung kann nur als Dutzendarbeit bewertet werden. Hat Grofs dies Epitaphium ganz oder nur teilweise gearbeitet? Meines Erachtens hat er die Auferweckung Lazari sicher nicht geschaffen. Mein erster Eindruck war so bestimmt, dafs ich ihm dies Werk überhaupt abschreiben wollte, bis ein eingehenderes Studium der Kreuzigung mich davon abbrachte. Die Urkunden beweisen zudem, dafs Grofs an diesem Epitaphium gearbeitet hat: insofern als er seiner Frau in seinem am 15. Dezember 1588

verfafsten Testament die Summe vermacht, die die Eckschen Vormünder für dies Grabmal noch zu zahlen hätten. Es scheint mir daraus hervorzugehen, dafs dies Denkmal erst etwa 1588 gearbeitet wurde. Der bedeutendste Mitarbeiter des Meisters war Gerhard Heinrich von Amsterdam, der nach dem 1589 erfolgten Tode die Werkstatt und die Frau Grofsens übernahm. Der Stil dieses Künstlers pafst jedenfalls besser zu dem in der Auferweckung Lazari, als der Grofsens. Schultz, der Biograph Gerhard Heinrichs, weist diese Erweckung allerdings nicht ihm zu, gibt aber auch seinem Befremden Ausdruck. Er bemerkt zu der Auferweckung des Lazarus: »Ein ganz treffliches Werk, das nichts von der dem Meister (Grofs) eigentümlichen, routinierten Manier zeigt, sondern wahr empfunden und tüchtig durchgeführt ist.« Grofs mufs, wenn wir seine Werke in ihrer Gesamtheit betrachten, den besseren Kräften seiner Zeit zugezählt werden. Er erfreute sich jedenfalls zu seinen Lebzeiten eines bedeutenden Ansehens[17]). Von handwerksmäfsigen Arbeiten seien noch die Wappen am Olischen Tor in Breslau erwähnt, die ihm für 40 Taler verdingt wurden.

PAUL MEYNER.

(SCHULE ZU DRESDEN.)

Paul Meyner stammte aus der kurfürstlichen Stadt St. Marienberg in Meifsen, lebte als Bildschnitzer zu Dittmannsdorf und schuf 1606 (27. Nov. vollendet) den Hochaltar zu Greiffenberg in Schlesien [18]). Dieser ist nach Art eines dreimal übereinander gesetzten Triptychons aufgerichtet. An ihm wurde die Leidensgeschichte des Heilandes von Pilatus bis zur Grablegung im Hochrelief auf fünfzehn geschnitzten und grau bemalten Tafeln geschildert. Zwischen die Reliefplatten sind die Vollfiguren der vier Evangelisten und an den Ecken sechs allegorische Frauengestalten gestellt. Die Anordnung der Reliefbilder fand einfach und übersichtlich auf durchschnittlich zwei Gründen statt. Die Zeichnung der Figuren befriedigt. Die anatomischen Kenntnisse reichen zu einer entsprechenden Gesamtwirkung aus. Die Masse der Proportionen wählte Meyner bei schlankem Körperbau richtig. Dies gilt aber nur für die Reliefs. Die Verhältnisse der Freifiguren sind plump und kurz. Die Haltung der, wie bemerkt, grau bemalten und mit etwas Gold verzierten Gestalten ist recht schlicht, manchmal mit einer Neigung zur Eleganz im Linienflusse, z. B. Christus in der Geifselung. Bei der Erfindung der allegorischen Figuren fühlte sich der Künstler offenbar freier, so dafs einzelne derselben überraschend graziös erscheinen. Die entschiedene Gebärdensprache Meyners tief erregbarer Geschöpfe überzeugt, bleibt frei von jeder Übertreibung. Die Anzahl der in einer Gruppe vereinigten Menschen beschränkte der Künstler auf

die notwendigste Anzahl. Es liegt auf den besten Arbeiten etwas wie ein Abglanz des Empfindungslebens der Zeit des 16. Jahrh., der die zierlichen, feinen und charakteristischen Züge der Handelnden doppelt anziehend macht. Die in grofse, weiche Massen gelegte und durch zweckmäfsig geraffte lange und breite Falten gegliederte Gewandung hält sich auf derselben Höhe des künstlerischen Geschmackes. Die perspektivischen Verkürzungen der Innenräume sind ziemlich frei von Mifsgriffen. Paul Meyner war ein Mann, der es entschieden ernst mit seiner Kunst nahm und es verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Er gründet in der deutschen Schule und kannte die italienische Kunst.

JOHANN MARIA NOSSENI.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Mit Johann Maria Nosseni tritt ein neues Element in die Dresdener Schule ein. Er wurde zu Lugano am 1. Mai 1544 Bernardio Nosseni und Lucia Veridica geboren[19]). Wo er gelernt hat, ist nicht überliefert; nur dafs er 1573 in die Fremde ging. Freiherr von Sprintzenstein sandte ihn an den Kurfürsten August von Sachsen mit einem Empfehlungsschreiben vom 16. Januar 1575, mit dem Nosseni Ende Januar 1575 nach Dresden kam. Zunächst wurden ihm Aufgaben gestellt, wie einen Kredenztisch, Schalen u. s. w. zum Beweise seines Könnens aus Alabaster zu schneiden. Anfangs Juli 1576 wurde er als kurfürstlicher Bildhauer und Maler angestellt. Von einer Reise aus Österreich im April 1576 zurückgekehrt, siedelte Nosseni nach Torgau über. Er wurde Protestant und schlofs am 1. Mai 1577 seine erste Heirat. Für das Schlofs Lichtenberg arbeitete er nun mancherlei Alabaster- und Serpentinarbeiten. Im Oktober 1580 wurde Nosseni aus kurfürstlichen Diensten wieder entlassen. In einer Eingabe um 1580 äufserte der Künstler zum ersten Male die Idee zu dem grofsen Grabdenkmale im Freiberger Dom[20]). Seine Gedanken wurden gut aufgenommen. Er war Herbst 1583 schon wieder in den Diensten des Kurfürsten und seit März 1585 in Dresden. Im Jahre 1588 reiste Nosseni nach Italien, um Bildhauer für das Denkmal zu werben. Er knüpfte hier durch Giovanni da Bologna Verbindungen mit dem Bronzegiefser Carlo de Cesare an. Dieser Bildner kam aber erst Anfang Oktober 1590 nach Dresden. Die beiden Künstler schufen für den Freiberger Domchor die Statuen Herzog Heinrichs, Kurfürst Augusts, deren

Gemahlinnen, die vier Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und Gerechtigkeit, zweiunddreifsig in Gips gegossene Engel mit Instrumenten. Die Bildhauer- und Steinmetzarbeiten waren am 20. März fast vollendet. Im Juli 1592 wurde mit Carlo de Cesare abgerechnet. Die Versetzungsarbeiten waren 1593 schon so weit gelangt, dafs die vier Statuen des Herzogs Heinrich u. s. w. aufgestellt werden konnten. Die Baurechnung konnte aber erst anno 1594 geschlossen werden. Der Fufsboden wurde 1628 durch Georg Eckhardt aus Freiberg mit Grunaer Marmor belegt; die Gitter durch Hans Weber und Klencke 1595 aufgestellt. Sebastian Walther erhielt 1624 den Auftrag, das grofse, kurbrandenburgische Wappen über der Statue der Sophie von Brandenburg aus Alabaster zu meifseln. Die Porträtfigur sollte Hans Hilliger giefsen. Seb. Walther verlangte 1621 zwei Zentner Wachs zum Formen dieser Statue. Er hatte 1628 einen »ziemlichen Anfang« gemacht. Der Gufs mifslang. Jetzt steht dort die mittelmäfsige Statue Georgs I. von dem Venezianer Pietro Boselli.

Nosseni arbeitete ferner 1593 im Auftrage der Kurfürstin Sophie für die Schlofskirche zu Waldheim einen Altar. Für die Sophienkirche in Dresden schuf er 1606 den Hauptaltar, der 3500 fl. gekostet hat, und 1613 wurden ihm 600 fl. für die 1602 gemeifselten Statuen am Hauptaltar der Torgauer Schlofskapelle bezahlt. Schliefslich haben wir ihm noch Teile seines eigenen Grabmales zuzuteilen. Das Denkmal wurde bereits 1616 begonnen. Nosseni starb aber erst am 20. September 1620.

Das erste erhaltene bildhauerische Werk des Künstlers sind die Statuen in der Freiberger Domkapelle. Nossenis künstlerische Abstammung möchte danach mit zwei Worten zu bezeichnen sein: Sansovino d. J. und Giov. da Bologna. Diese Bildhauer und die allgemeinen künstlerischen Anschauungen Italiens während des späteren 16. Jahrhunderts nebst einer nicht sehr bedeutenden Beimischung Michelangelos haben den Stil des Künstlers geschmiedet. Nosseni hat persönlich nicht gerade allzuviel beigesteuert, ohne dafs ein eigener Geschmack in Abrede gestellt werden soll. Nosseni war vor allem ein technisch sehr geschulter Künstler, der die Oberflächenwirkung nach Art eines Plastikers im eigentlichen Sinne des Wortes beurteilte und interpretierte. In diesem Punkte konnten die deutschen Künstler sehr viel von ihm lernen. In den Bewegungen des Körpers und seiner

Glieder herrscht fraglos eine den deutschen Meistern wesentlich überlegene natürliche Eleganz. Nosseni neigt aber dazu, entweder seine künstlerischen Gebilde durch theatralische Gebärden, durch erzwungenen Contraposto zu beleben oder, im Gegensatze hierzu, sie steif aufzubauen. Die Gesichter sind edel geschnitten, aber in der Einzelbehandlung maskenhafter als gut ist. Sie wirkt deshalb manchmal ein wenig trocken (Bärte, Haare) oder zu bestimmt umrissen (Mund). Die Gewandung der idealen Figuren legt er mit Geschick in italienischer Art, wirkt jedoch entweder zu massig oder beraubt sich durch die eng gelegten, zu scharf und zu oft umgebrochenen Faltenzüge zu stark der grofsen beherrschenden Linien und Flächen. Allmählich hat Nosseni seinen Stil umgewandelt. Er hat an italienischer Weise verloren und an deutscher zugenommen, d. h. er mufs meines Erachtens, im ganzen genommen, später geringer eingeschätzt werden. Die Lebensäufserung seiner Menschen wird lebhafter, aber auch noch oberflächlicher; die Einzelarbeit reicher, aber an grofser plastischer Wirkung des öfteren ärmer. – Die ersten dann wieder sicher datierbaren Bildhauereien sind die am jetzigen Torgauer, ursprünglich Dresdener Schlofskapellen-Altare vom Jahre 1602, die unverkennbar Nossenischen Stil zeigen. Die Hauptfiguren Johannis des Täufers und Mosis bewegen sich unfrei und schwerfällig; zudem stofsen sie ab durch mangelnde Würde des Gebarens, durch die ungeschickte Mafsenverteilung und Einzelgliederung der Stoffmassen der Gewandung. Die Statuen sind, kurz gesagt, zu wenig formengrofs gesehen. Trotz all dieser Aussetzungen soll ein die meisten gleichzeitigen deutschen Künstler übertreffender äufserlicher, in gewisser Hinsicht auch ein künstlerischer Effekt nicht verkannt werden.

Die besprochenen Statuen sind meines Erachtens eigenhändige Bildhauereien des Künstlers und nicht, wie auch angenommen wird, nach Entwürfen Nossenis hergestellte Arbeiten. Denn für die Schlofskapelle wird er sich wohl selbst ans Werk zu machen gehabt haben. Ich meine auch, dafs die Torgauer Skulpturen denen vom Altare der Sophienkirche in Dresden keineswegs nachstehen. Die Kurfürstinwitwe Sophie hatte 1598 dafür gesorgt, dafs der Gottesdienst in dieser Kirche wieder aufgenommen werde. Das Gotteshaus wurde 1602 als Sophienkirche geweiht und diente von nun an als Begräbnisstätte für den Hof, den Adel und vornehme bürgerliche Personen. Im Jahre

1606 wurde der etwa sechs Meter hohe Altar Nossenis, der 3500 fl. gekostet hat, aufgestellt. Als Material wurde einzig verschiedenartiger Marmor verwendet. »Über dem Altartisch stehen vier Postamente für die glatten korinthischen Säulen mit verkröpftem Gebälk. Die äufseren Postamente und die seitlichen antenartigen Abschlüsse tragen je eine Konsole. In der Mitte der Predella ist das Relief mit dem Abendmahl eingefügt. Der Herr sitzt mit den Aposteln am breiten Tische in einem Säulensaal. Seitlich bringen Diener Speise und Trank; im Hintergrunde erblickt man Kuppeln und Pyramiden, an der Decke Ampeln. Johannes neigt sich vor Christus, während die Apostel im Gespräch lebhaft bewegt erscheinen. (Die malerisch gehaltene Perspektive mahnt an Arbeiten des Giovanni da Bologna.) Zwischen den Säulen in der Mitte ein in den Fries einschneidender Bogen, darin die Kreuzigung in Vollplastik. Über dem schlichten Kreuz, an welchem Christus hängt, die 85 cm hohen Statuen von Maria und Johannes. Zwischen den seitlichen Säulenpaaren Nischen mit den etwa ein Meter hohen Statuen des Mosis und Petrus. Auf den Mittelsäulen steht eine zweite ionische Säulenordnung, zwischen diesen ein Relief, die Beweinung Christi. Der zu Boden sinkende Herr wird an Füfsen und Brust von Aposteln gehalten, zu seiner Linken kniet vorne Maria, Frauen und Apostel, hinter ihnen in der Ferne eine Landschaft. Über den Kapitälen der unteren äufseren Säulen stehen Engelkinder mit den Marterwerkzeugen, dahinter barocke Giebelanschwünge mit ähnlichen Gestalten. Eben solche über den Giebelanschwüngen der Kröpfe der oberen Ordnung. Als oberster Abschlufs der auferstandene Heiland auf der Weltkugel.«

Wir müfsten ziemlich dieselbe Kritik aussprechen, wie gelegentlich der jetzigen Torgauer Werke. Petrus darf mit besonders lobenden Worten herausgestrichen werden. Die Figur umschliefst ein flüssiger, wohl abgewogener Umrifs. Überall, sowohl im Contraposto wie in dem die Figuren hebenden, übersichtlich arrangierten, weich fliefsenden langen Rock und Mantel, wie in der Handhaltung; im Ausdrucke des Kopfes treten uns die Merkmale einer sich über das Mittelmafs heraushebenden Arbeit entgegen. Die übrigen Skulpturen, die Madonna und Johannes der Evangelist mit dicken, runden Gesichtern; der Heiland, gar der Moses, sind keineswegs besser, jedoch auch nicht schlechter als die Torgauer Skulpturen. Hinsichtlich der Reliefs des

Abendmahls und der Grablegung sei schliefslich angemerkt, dafs sie die Fläche gut wahren. Allerdings genügt hinsichtlich der Raumausnutzung das letztgenannte Relief nicht. In der Drapierung der Gewänder fallen in den Reliefs den Freifiguren gegenüber die sehr scharf umgeknickten, glatt gestrichenen Falten auf. Einzig das Lendentuch Christi zeigt hin und wieder eine den Rundbildern verwandte Raffung.

Diese Reliefs besitzen eine grofse Verwandtschaft mit der Grablegung, die in der nordöstlichen Sakristei in die Wand des Altares eingebettet ist. Christus wird zu Grabe getragen. Ein bärtiger Mann beugt sich über ihn: Maria Magdalena kniet vorne und küfst den rechten Arm des Heilands. Im zweiten Grunde steht die Madonna als alte Frau, umfangen von Johannes; im Hintergrunde das leere Kreuz, links und rechts die Schächer. Bei Oettrich[21]) steht »Christi Begräbnis und Balsamierung, so sehr künstlich gemacht ist«. Es wird angenommen, dafs die Platte zu dem Denkmal des Geheimrats Marcus Gerstenberger, gest. 22. August 1613, gehört hat, und dafs wir ein Werk Nossenis in ihr zu sehen haben. Diese Annahme dürfte meiner Ansicht nach einigermafsen das Richtige treffen[22]). Zwischen den Reliefs am Sophienaltar und dieser Arbeit laufen manche Fäden hin und her. Die schroff herausgeschlagenen Einzelheiten der Formen, die noch trockenere Haar- und Bartbearbeitung, die umgeknickte und unruhige Gewandbehandlung würden uns dann allerdings den Altersstil Nossenis darstellen, wie er sich auch in seinem 1616 begonnenen eigenem Grabmonumente äufsert. Dies Grabmal lehnte sich ursprünglich an einen Pfeiler derart an, dafs es drei Seiten eines Achtecks im Grundrifs bildete. Jetzt steht es an einer Wand. Die Mittelseite nimmt eine Flachnische ein, die von derben, über Eck gestellten korinthischen Marmorsäulen eingefafst wird: über diesen ein verkröpftes Gebälk mit groben Fratzen auf dem Friese. Vor dieser steht ein Ecce homo, circa 165 cm hoch, jetzt mit Ölfarbe grau angestrichen. Zur Rechten des Ecce homo — der nicht von Nossenis Hand gefertigt ist — erblickt man die knieende Gestalt des Meisters als Hochrelief in Alabaster. Der bärtige Mann mit kurz geschnittenem, spärlichem Haar, dem ausdrucksvollem Kopfe ist im Zeitkostüm gekleidet. Er kniet auf einem Kissen mit dem linken Knie, während das rechte leicht erhoben ist. Auf der Schulter trägt

er einen nach vorn drapierten Mantel, auf der Brust zwei Schaumünzen. Zur Linken des Ecce homo sehen wir die drei knieenden Frauen: Elisabeth im Profil, mit gefalteten Händen, im Totenschleier, ein reifes Weib, das mit gläubiger Hingebung aufschaut; Christiane, jugendlicher, nach vorn schauend, die Linke offen, die Rechte das Gebetbuch haltend, mit geistvollem Gesicht, feiner Nase, wie im Gespräch mit der Dritten, gleichfalls im Totenschleier; Anna Maria, ebenfalls jugendlich, mit Halskrause, Haube, Pelzmäntelchen und Gnadenkette, ein freundliches Gesichtchen. Alle drei knieen dicht aneinander auf Kissen.

Rechts unter den weiblichen Figuren lesen wir die Inschrift: »Elisabethae ..... hoc Monum. poni curavit M. Sept. Ao. MDCXVI.« Das Denkmal entstand also 1616, vier Jahre vor Nossenis eigenem Tode. Alle vier im Hochrelief gemeifselten Statuen sind wenig geschickt auf die Fläche projiciert, die drei Frauen räumlich geradezu kläglich miteinander verbunden.

Der Meifsel wurde von einer geschulten Hand energisch, ja resolut, aber streng und trocken geführt. Diese vier alabasternen Statuen wirken geradezu »hölzern«. In den Gesichtern prägen sich zweifelsohne bis zu einem gewissen Grade die Persönlichkeiten aus; doch fehlt ihnen Tiefe und Wärme. Eine unruhig gefaltete, wenig charakterisierte, in den Einzelheiten sehr sorgsam vollendete Kleidung umschliefst den Körper.

Nossenis künstlerischer Einflufs war nicht nur auf die Dresdener Künstler sehr nachhaltig. Sein Auftreten ist von grofser kunsthistorischer Bedeutung für ganz Sachsen. Er lehrte die sächsischen Bildhauer, weniger als Maler oder als kurzsichtige, tüftelnde Menschen in die Welt zu blicken, sondern als formenbildende Plastiker weit umspannenden Auges ihre Umgebung zu mustern. Das Ergebnis ist allerdings nicht zu hoch zu schätzen. Die meisten können sich von dem älteren deutsch-italienisch-niederländischen Stil nicht freimachen. Die Schilderung des Empfindungslebens wiegt ihnen schwerer als die Form. Einige kommen aber Nosseni nahe; ja einer, der Meister von Lauenstein und Pirna, Michael Schwenke, tritt ihm ruhig an die Seite.

CONRAD BUCHAU.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Conrad Buchau aus Dresden schuf 1667 die sandsteinerne Kanzel zu Mittweida. Sie wird von einem sitzenden Moses getragen. An der Brüstung der Treppe stehen die zwölf kleinen, an der Kuppe die vier grofsen Propheten. Moses ist eine starre Wiederholung des Michelangeloschen. Aus der Nacheiferung der Italiener war man zum Kopieren gekommen. Die Propheten erscheinen ungesuchter in Haltung wie Charakteristik. Das Streben nach klassischer Ruhe und Gröfse hat von wilden Bewegungen abgehalten, so dafs verdrehte Körperhaltung fast gar nicht vorkommen. Das impulsive Leben, das selbst in minderwertigen früheren Arbeiten lebte, ist allerdings zu Gunsten einer gewissen kühlen Gemessenheit entwichen.

HIERONYMUS ECKHART D. J.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Hieronymus Eckhart ist wohl als Sohn H. Eckharts d. J. geboren[23]). Wir können ihn vom Jahre 1582 an begleiten. Die Freiberger Bürgerrechte erwarb er 1585. Eckhart war ein wohlangesehener Mann, der 1616—1624 zum Obermeister der Maurer und Steinmetzen erwählt wurde. Seine Tätigkeit brachte ihn frühe in gute Verhältnisse, so dafs er bereits 1592 sein Grundstück schuldenfrei besafs. Er starb am 5. April 1624. Eckhart war einer der hervorragendsten Gehilfen Carlo de Cesares bei den Arbeiten in der Freiberger Fürstengruft und später deren Pfleger. Er arbeitete unter Carlo de Cesare als Polier der Steinmetzen. Selbständig schuf er in der Begräbniskapelle die Figuren der acht Propheten Sacharja, Maleachi, Hosea, Jesaias, Micha, Joel, Jeremias und Daniel. Die leichte Haltung der schlank gebauten Körper ist lobend anzuerkennen — leider mangelt eine tiefere Charakteristik. Die italienische Schulung herrscht selbstverständlich unter diesen Umständen. Im Kopfe des Zacharias tauchen Erinnerungen an den Moses Michelangelos auf. Die durch in Gips getränkte echte Stoffe ausgeführten Gewänder schmiegen sich um die Gestalten in reichen, vornehmen Falten, die nur hier und da wie angesteckt erscheinen. Es ist interessant, die noch sichtbare Arbeit der Finger in dem ursprünglich nassen und weichen Stoffe verfolgen zu können. Das Haar arbeitete Eckhart weich und fliefsend — wie in feuchtem Ton. Sollte Hieronymus

Eckhart nach Modellen seines Meisters auch das grofse jüngste Gericht geformt haben? Die Gewand- und Haarbehandlung, eine gewisse Schwächlichkeit in der Formengebung, wie auch eine geschickt verborgene Empfindungsleere geben dieser Annahme meiner Ansicht nach eine gewisse Begründung.

GABRIEL ECKHART.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Gabriel Eckhart ist ein Sohn des Hieronymus Eckhart d. J. und zu Freiberg nachweisbar von 1609 bis 1616[24]).

Er zählte zu den Mitgliedern der Nossenischen Schule. Ein berühmtes Werk ist der Taufstein zu Penig, der 1609 von den Frauen der Stadt gestiftet wurde. Er ist in Kesselform und aus Rochlitzer Stein gefertigt und trägt die Signatur: »Eckhardt Bildhauer 160(9).« Der Taufstein ist reich mit Fruchtschnüren und Masken, mit Reliefdarstellungen der Sündflut und dem Gange durch das Rote Meer geschmückt; aufserdem mit den Vollfiguren Christi und Johannis des Täufers. Die Gestalten mit den grofsen Köpfen und erstaunten Gesichtern sind fest modelliert, nicht ohne eine gewisse Entschiedenheit in der Lebensäufserung, allerdings auch nicht ohne Emphase in ihren Gebärden. Die Kleidung wird in scharfgebrochenen breiten und flachen Falten gesammelt. Die Vermutung Knebels, das polychronierte sandsteinerne Denkmal der Familie v. Hartizsch vom Jahre 1612 in Weifsenborn könne von Gabriel Eckharts Hand sein, dünkt mich nicht ohne Berechtigung. Uriel Eckhart als Urheber für das Monument zu beanspruchen, ist nicht nur aus chronologischen Gründen untunlich. Denn das Hartizsche Epitaphium hat zwar in der ganzen Anordnung, in den Proportionen der Gestalten, in der Relief- wie in der Gewandbehandlung eine unleugbar stilistische Verwandtschaft mit dem berühmten Saydaer Denkmal Uriels, aber mehr auch nicht. Es ist vor allem wesentlich geringer. Vor dem mittleren, von vor-

gekröpften Doppelsäulen eingefafsten Teil knieen — als Relieffiguren — Adolf von Hartitzsch und seine Gemahlin, geb. von Bünau, nebst neun Kindern. Zwei Vollfiguren der Liebe und des Glaubens sind zu den Seiten gestellt. Über den mit Ahnenwappen geschmückten Säulen in Rundbildern die Geifselung des Herrn und der Heiland vor Pilatus, der Pelikan mit den Jungen. Auf den Säulenvorbauten hat der Meister in freien Figuren das Ringen Jacobs mit dem Engel und den Gang des Herrn mit seinen Jüngern nach Emmaus geschildert. Zwischen diesen Darstellungen befinden sich die Reliefs der Opferung Isaaks und der Kreuzabnahme. Das Werk wird von dem Emblem der Dreieinigkeit oben, von Jonas mit dem Fische unten abgeschlossen.

Das leider etwas verstümmelte Denkmal ist seines selteneren Inhaltes halber und einer gewissen derben Realistik, die den Eckharts ja überhaupt eigen ist, nicht ohne Interesse. Von einer besonderen künstlerischen Individualität dürfte bei Gabriel Eckhart nicht stark die Rede sein. Die italienisierende Formensprache verquickt sich nur besonders charakteristisch in den Arbeiten dieser untergeordneten Künstler mit den alten deutschen Anschauungen in der kleinen, eckigen und »malerischen« Formensprache, dem Streben nach gemütvoller Erfassung der Motive und nach dem neuen »grofsen« Stile.

URIEL ECKHART.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Uriel Eckhart[25]) ist als Sohn des Hieronymus Eckhart d. J. im Jahre 1582 zu Freiberg geboren. Er wurde Bildhauer, trat 1610 der von der Freiberger Goldschmiedezunft begründeten Begräbnisgesellschaft bei und starb am 12. Mai 1612. Er gehörte Nossenis Schule insofern an, als er in dessen Werkstatt gelernt zu haben scheint.

Das älteste Werk ist das Grabmal Kaspers von Schönburg († 1605) und dessen Gemahlin Agnesa von Schönburg zu Sayda. Das Denkmal ist »Vriel Eckhardt Bildthawer in Freibergk« bezeichnet. Über dem das von Schönburgsche Wappen doppelt zeigenden Sockel erheben sich im Mittelfelde die knieenden Abbilder der Genannten. Sie werden links und rechts von gekuppelten Säulen korinthischer Ordnung mit Schäften aus buntfarbigem Marmor eingefafst. Zwischen den gedoppelten Säulen stehen die Figuren des Herrn und der Gerechtigkeit; neben diesen Gestalten sind an den Seitenwänden des architektonischen Aufbaues Rundreliefs mit Darstellungen der Geburt und Himmelfahrt des Herrn angeordnet; über ihnen je ein Pelikan mit seinen Jungen. Das Hauptgebälk ziert ein Friesornament von durchbrochenen Arabesken und pickenden Vögeln. Im Mittel des Aufsatzes und seitlich von ihm sind in Rundreliefs die Kreuzigung, der Herr am Ölberge und die Grablegung dargestellt.

Die Haltung und die Ausprägung der Persönlichkeit in den Abgebildeten ist ganz vorzüglich. Der hübsche, blondbärtige Männerkopf mit dem etwas beschränkten und gutmütigen Ausdrucke, die

Uriel Eckhardt: Epitaphium des Caspar v. Schönburg in Sayda.

energischen Züge der feiner organisierten Frau mit den scharfblickenden Augen sind künstlerisch gesehen und von wohlgeübter Hand wiedergegeben worden. Die Reliefs sind mit nicht minderer Sachkenntnis geschaffen. Die Fläche der Reliefs ist ohne Zwang beobachtet. Die Gruppen sind trotz der Masse der Personen durchaus gut in den Raum gestellt, übersichtlich gegliedert. Das Bedeutsame ist stets sicher herausgehoben. Das grofse Hochrelief der Kreuzigung forderte vornehmlich das ganze Können des Meisters heraus. Er konzentrierte das Interesse auf einzelne Personen, z. B. auf die links stehende, junge, elegant gewachsene Frau, die in stummer Trauer zu Boden blickt; auf die beiden neben ihr stehenden Männer, von denen einer in erregter Diskussion die Hand gegen das Kreuz erhebt; auf den tief erschüttert betenden alten Hauptmann, auf den rechts haltenden Reiter, der sich in kühner Wendung herumdreht und in ernstem Nachdenken auf den Sattel niederblickt, etc. Personen von dem individuellsten Gepräge, mit so markanten Zügen, dafs man meint, ihnen im Leben begegnet zu sein. Daneben drängt sich ein sogenannter akademischer Typus auch wieder hervor, z. B. in der Frauengruppe mit der Madonna. Diese Seite der Szene zu schildern, ging über Eckharts Kräfte. Der auch sonst deutlich sichtbare Einfluſs Nossenis scheint hier lähmend gewirkt zu haben. Fördernd dürfte die Einwirkung des Italieners in einem anderen Bilde gewesen sein. Die reizende Madonna in der Geburt Christi ist keine deutsche Erfindung — allerdings auch nicht allein von italienischem Stilgefühl eingegeben. Die grofsen Halbfiguren im Vordergrunde sind niederländischen Geistes. Die Madonna, die mit den Hirten in den Mittelgrund geschoben ist, beherrscht trotzdem durch die zentrale Stellung und ausgesprochene Vorderansicht die Gruppe. Mit ihren zierlichen Händen hat sie graziös das Kleid ausgebreitet, auf dem das Kind ruht. Sie neigt ihm ihr edel geschnittenes, im verschämten Stolze erblühtes Gesichtchen zu. Engel und Hirten in ungezwungenen, Freude, Staunen, Ehrerbietung äufsernden Stellungen rahmen die jungfräuliche Mutter des Herrn ein. Auch das stolze, noble Sich-Haben des betenden Heilandes in Gethsemane ist nicht ohne Erinnerung an den italienischen Lehrer konzipiert.

Die elliptischen, fein geschnittenen Gesichter, die schlanken Glieder, die zierlich und ruhig herabgleitenden Gewänder mit den

schmiegsamen Falten sind von Nosseni übernommen — die etwas derberen, dem alltäglichen Leben abgelauschten Einzelheiten sind Eckharts alleiniges Eigentum. Die Figuren erhalten aber erst hierdurch ihr individuelles, lebensvolles Wesen. Am sichtbarsten wird meines Erachtens Nossenis Art in den allegorischen Gestalten. Der Preis unter diesen mit lebhaften Umrissen in stolzen Linien komponierten Figuren gehört der Caritas, deren zwei Knaben, nach Nossenis Vorgang, sich zärtlich in die Arme fallen. Die Gebärden haben den grofsen, leicht pathetischen Zug, der dem Südländer eigen ist, erscheinen aber kaum je unfrei. Die Gewandung wird durch die flach und scharf umgelegten Falten von grofsen Linien beherrscht. Das Nackte hat eine durchaus kundige, aber den Meifsel ein wenig hart führende und nicht immer die grofsen Flächen genügend berücksichtigende Hand geformt. Der Stein verschwindet nicht ganz für das Auge. Dennoch nimmt Uriel Eckhart auch in dieser Hinsicht eine erste Stelle unter den deutschen Bildhauern dieser Zeit ein.

Urkundlich gesicherte Arbeiten Uriel Eckharts sind weiter nicht bekannt geworden; denn das in den Akten[26]) erwähnte Epitaphium für Dionysius Marquart, Röm. Kays. Maj. Ratt. vnd Hauptmann, kam nicht zur Ausführung. Von diesem Denkmal wird uns berichtet, dafs der genannte Marquart in Pilsen 1000 Gulden dem Meister geboten und etwas Geld vorausbezahlt habe. Mittlerweile aber hat sich »gedachter Eckhart niedergelegt vnd ist gestorben«. Am 14. März 1614 verlangte der Auftraggeber nun entweder das Geld oder die Ausführung des Monumentes.

Ich möchte aber glauben, dafs Uriel Eckhart ein hervorragender Anteil an der Deckendekoration der Begräbniskapelle zu Freiberg gebührt.

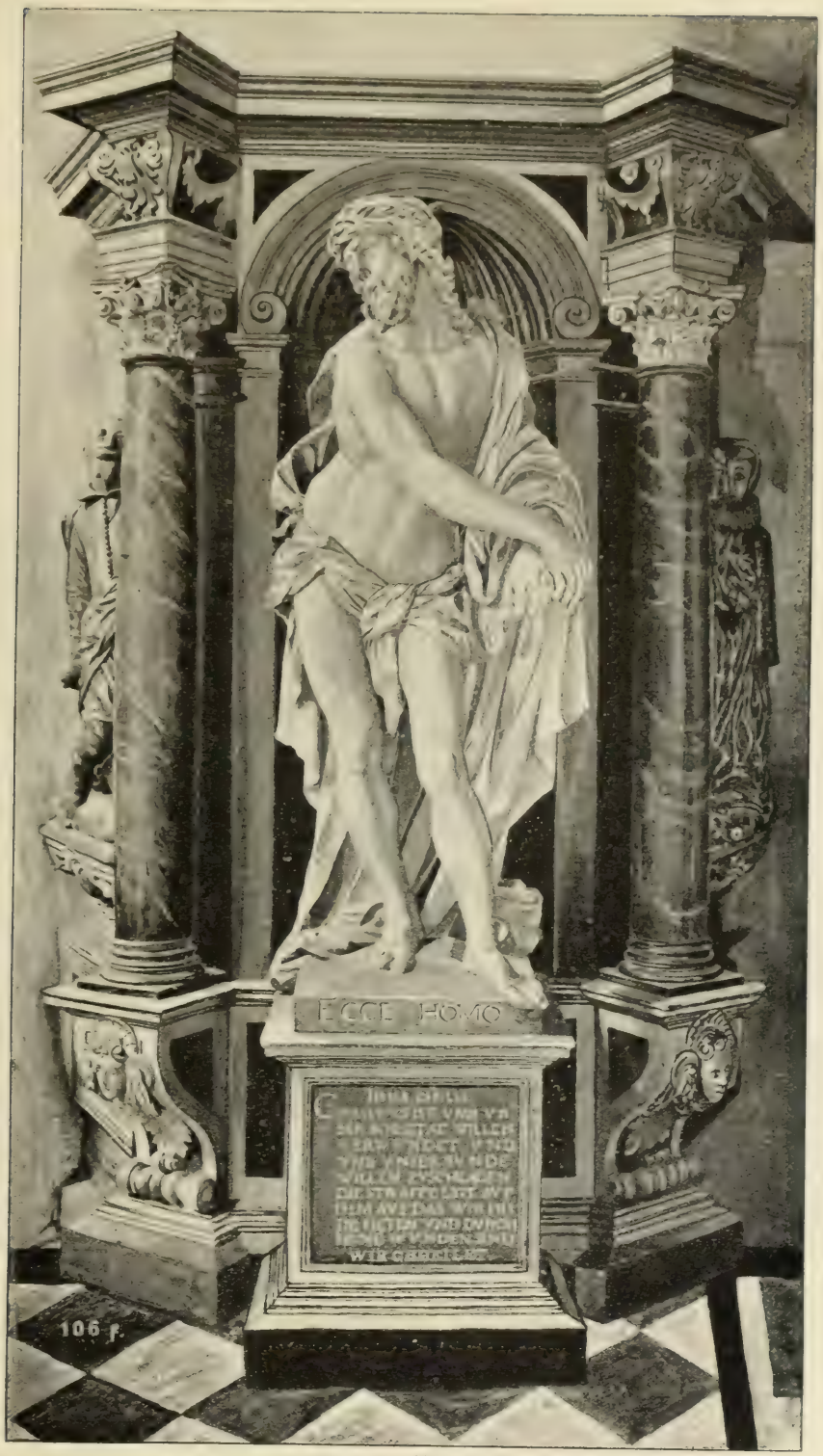
In Sayda scheint mir noch der Werkstatt Eckharts das kleine Grabmal auf Konsolen mit den Reliefs der Kreuzigung und Grablegung, sowie den Freifiguren der Liebe, der Hoffnung und dem segnenden Heiland anzugehören. Die elegante, allerdings gedrungenere Körperhaltung, die langen, eiförmigen Köpfe, die gerafften Falten, die künstlerisch gruppierte, herzenswarm aufgefafste Gruppe der Frauen, die sich um die ohnmächtig gewordene Madonna bemühen, die würdigen und zweckentsprechenden Bewegungen in der Grablegung erinnern entschieden an den Meister. Dazu stimmen die architektonischen

Einzelheiten. Sie scheinen teilweise direkt von Eckharts Arbeit herübergenommen zu sein. Die Wappen von Schönburg, von Pflugk und von Bünau zieren das Denkmal. In Eckhartscher Manier ist meiner Anschauung nach gleichfalls das von 1622 datierte Epitaphium des Caspar von Schönburg gearbeitet. Es wird vermutungsweise Gabriel Eckhart d. Ä. zugewiesen, stammt also jedenfalls aus Eckhartscher Werkstatt. Die Reliefs mit der Auferstehung, mit dem aus dem Rachen des Fisches geretteten Jonas und den den Herrn suchenden Frauen sind in hergebrachter Weise angeordnet. Die Bewegungen sind maſsvoll, aber es fehlt überall Tiefe der Empfindung und zureichende formale Durchbildung. Die Architektur ist in dem erwähnten gemischten Stile gehalten; nur sind die Voluten gedrückter, das Ohrmuschelwerk ist bereits ausgebildeter. Aus der Uriel Eckhartschen Werkstatt ging schliefslich auch der Taufstein in Sayda hervor. Wie viel künstlerisches Können in dem Meister steckte, beweist die Gruppe: »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, dessen geschickte, freie Gruppenbildung, dessen Reichtum an eleganten und lebenswahren Bewegungen selbst die handwerksmäſsige Ausführung nicht vernichten konnte.

ZACHARIAS HEGEWALD.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Zacharias Hegewald, der Hofbildhauer zu Dresden, ist 1596 an unbekanntem Orte geboren und zu Dresden am 30. März 1639, 43 Jahre alt, gestorben[27]). Wir wissen aus Oettrichs Beschreibung der Kunstdenkmäler in der Dresdener Sophienkirche, dafs er als »hochberühmter Künstler« mit Sebastian Walther den Ecce homo am Grabe Nossenis ca. 1616 geschaffen hat. Er war also Schüler bezw. Gehilfe dieses Künstlers. Meines Erachtens kann Walther nur bei der Erfindung, eventuell dem Modell in Frage kommen, sofern die Arbeiten, die wir mit seinem Namen in Verbindung bringen, wirklich seiner Hand entstammen sollten. »Der Ecce homo ist in Stein gemeifselt, ca. 165 cm hoch und jetzt leider mit Ölfarbe grau angestrichen. Der Körper ist lebhaft bewegt, die rechte Hüfte herausgedrückt, der Rumpf nach links geneigt, der Kopf nach rechts, die Hände nach links übereinander gelegt. Reiches Gewandmotiv über Rücken und Lende.« Die Körperbildung drängt sich überall etwas stark vor. Nichtsdestoweniger blieb die Modellierung flau, ja fast weichlich; das schmerzvoll verzogene Gesicht etwas äufserlich belebt, anempfunden. Der Ecce homo in der Frauenkirche zu Dresden, der von dem Peiferschen Denkmale stammt, unterscheidet sich nach Form und Inhalt so sehr von jener Bildsäule, dafs meines Erachtens Hegewald hier als Urheber nicht in Frage kommen kann. Entweder mufs Sebastian Walther oder Melchior Barthel genannt werden. Wohl aber trete ich der Hypothese bei, die für Hegewald das Relief in dem



(Aus Bau- u. Kunstdenkmäler d. K. Sachsen.)

Abb. 1. Zacharias Hegewald.

Eingange des Hauses Terrassengasse Nr. 12 in Dresden, das der Walther-Hegewaldschen Familie seiner Zeit gehörte, beansprucht[28]). Dem nicht ganz unbeschädigten und übertünchten Relief diente als Vorwurf ein betendes Kind, hinter dem der Schutzengel steht. Die breitbehandelten vollen, weichen Glieder wie die scharf gebrochene Gewandung weisen erhebliche Ähnlichkeiten mit dem Ecce homo des Nossenischen Grabmales auf. Überdies wissen wir, dafs Hegewald ein Söhnchen im Jahre 1639 starb. Wenn wir dieses Relief Hegewald überweisen, so mufs dies auch mit dem Rumpfe einer bekleideten weiblichen, 66 cm hohen Gestalt aus Alabaster geschehen, die zum Grabmal des 1635 verstorbenen und in der Sophienkirche beigesetzten Nicol Gebhardt von Miltitz gehörte (jetzt Stadtmuseum). Die Nossenische Schule, die weiche, breite Formensprache und die biegsamen Gebärden Hegewalds bestätigen gleichermafsen diese Annahme.

MELCHIOR KUNTZE.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Melchior Kuntze (Kunze) findet sich als Steinmetz am 27. April 1602 im Taufbuche der Petrikirche zu Freiberg erwähnt. Das Bürgerrecht erwarb er hier am 28. Juli 1606 als des Bergältesten Balthasar Kuntze Sohn. Er wurde im Jahre 1610 Bürger zu Meifsen, woselbst er im April 1623 verschied [29]).

Mit dem Namen Melchior Kuntze von Meifsen sculptor ist die prachtvolle, aus Elbsandstein gemeifselte Kanzel in der acht Kilometer von Grimma gelegenen Kirche des Dorfes Cannewitz bezeichnet. Die Kanzel ist nach der Beschreibung in den Kunstdenkmälern im Grundrisse rund. Unter dem Brüstungsgesims sind zwischen Hermen eine Reihe sehr zierlicher und bei bescheidenstem Mafsstab doch mit vollendeter Sachkenntnis und Klarheit durchgeführter, 55 cm hoher Figurenreliefs eingelassen. Und zwar: die Geburt Christi, mit reizender Innenarchitektur; eine vor dem Kruzifix knieende alte Frau mit den Wappen der Schlieben: hinter ihr eine Idealdarstellung Jerusalems: die Grablegung; ferner an der Brüstung der Kanzeltreppe: die Auferstehung Christi; das jüngste Gericht, mit dem thronenden Christus auf dem Regenbogen. Unter den Reliefs die Wappen der Starschedel, Wolffersdorf, Schönburg, Pflugk, Schleinitz, Maltitz, Lupfen und Bünau. Unter der Kanzel befindet sich ein nischenartiger Einbau, dessen Seiten stark geschwungene Konsolen einfassen. Auf einer dieser steht die 42 cm hohe Statue des Mosis; die zweite Bildsäule, die sich in einem Nebenraum der Kirche befindet, stellt Christus dar. Auf den

Pilastern die Wappen der Miltitz, Maltitz, Lupfen, Schönburg, Hirschfeld und Amman. In jener Nische kniet eine lebensgrofse Gestalt — wahrscheinlich eine Porträtfigur des Wolf von Starschedel —, die in lebhafter Bewegung die Linke an die Brust drückt und nach links oben schaut; prachtvoll gerüstet mit breitem Leinenkragen über der Halsberge und Schärpe über der Brust. Die Rechte und die Füfse wie das Gesicht wurden leider beschädigt. An der Tür zur Kanzel findet sich die Inschrift: »Disen Predigtstuel haben die Gebrüder Heinrich, Ernst Dietrich, Hans und Balthasar von Starschedel zur Zierde der Kirchen und ihrer vielgeliebten Mutter und Bruder seeligen zum Gedächtnis anstatt eines epitaphii verfertigen lassen Anno 1612.«

Der Stil der Bildwerke ist unzweifelhaft von der Schule Nossenis abhängig. Aufserdem weist er auf die Pirna's hin. In der Grablegung wäre z. B. die vorderste Figur rechts, in der Auferstehung der Heiland zu erwähnen. Ferner mufs auf die sichere Ausprägung der Persönlichkeit im Porträt, auf die reiche und bestimmte Faltenmarkierung hingedeutet werden. Überall machen sich Anklänge an die früheren Arbeiten Michael Schwenkes bezw. an die in Lauenstein geltend. Da die Bünau-Starschedel gerade in dieser Gegend safsen, selbst so herrliche Kunstwerke zu eben dieser Zeit errichteten, so sind auch äufsere Beziehungen leicht hergestellt. Jedenfalls ist Melchior Kuntze ein sehr geschickter Plastiker, dessen Werk sich nach Formgebung und Gefühlsleben unzweifelhaft den vornehmsten Bildhauereien dieser Zeit an die Seite stellen darf.

Melchior Kuntze: Kanzel in Connewitz.

LICHTDRUCK VON RÖMMLER & JONAS, DRESDEN.

SEBASTIAN WALTHER.

(SCHULE DRESDEN-NOSSENI.)

Sebastian Walther ist durch die Jahre 1612–40 zu verfolgen. Er nennt sich am 12. Juli 1612 »Sebastian Walther Sculp. et Arch.« und zählte zu den Mitgliedern der Dresdener Innung der Maler und Bildhauer[30]). Er war ein Schüler Nossenis und arbeitete für diesen. Nach seines Meisters Tode wurde er am 20. September 1620 dessen Amtsnachfolger in allen Zweigen der Kunst, in denen derselbe beschäftigt gewesen war. Sebastian Walther wurde ferner Inspektor aller Marmor-, Alabaster- und Serpentinbrüche und erhielt auch die Aufsicht über die Perlenfischerei.

Ein sicher beglaubigtes Monument von der Hand Sebastian Walthers ist nicht nachzuweisen; denn das ihm zugeteilte Denkmal der Stupping († 1677) in der Altertumssammlung zu Dresden kann er kaum geschaffen haben, da er damals wahrscheinlich bereits verschieden war. Seb. Walther ist als 69jähriger Mann gestorben. Eine 1586 geborene, 1601 verheiratete Frau Walther starb am 7. April 1657 und deren Gemahl 1645. Diese Frau war höchstwahrscheinlich die Seb. Walthers. Da er laut seines Leichensteins 69 Jahre alt wurde, so ist er 1576 geboren. Nach den archivalischen Angaben in Oettrichs »Richtiges Verzeichnis dieser Verstorbenen nebst ihren Monumenten . . . . zu St. Sophien« hat er an dem wohl ca. 1616 begonnenen Grabmale Nossenis mit Hegewald zusammen die Statue des Ecce homo gearbeitet[31]). Im Jahre 1618 beklagte er sich über Nosseni, der ihm 441 fl. für nach Dänemark gelieferte Skulpturen schuldete. Auch rechnete die Witwe des Italieners mit ihm ab. Die nächste Notiz stammt vom Jahre 1621.

Damals verlangte der Künstler zwei Centner Wachs zum Modell der Porträtfigur der Kurfürstin Sophie von Brandenburg, die in der grofsen Begräbniskapelle zu Freiberg aufgestellt werden sollte. Im Jahre 1628 hatte er einen ziemlichen Anfang gemacht. Leider mifslang

(Aus Bau- u. Kunstdenkmäler d. K. Sachsen.)

Abb. 2.

der Gufs, der dem Glockengiefser Hans Hilliger von Freiberg übertragen war. Jetzt steht an diesem Ort die mittelmäfsige Statue Johann Georgs I. von der Hand des Venetianers Pietro Boselli. Für diese Kapelle erhielt Walther weiterhin 1626 den Auftrag, das grofse kurbranden-

burgische Wappen über dem soeben erwähnten Bilde der Sophie von Brandenburg und dreizehn Schilde aus Kölbraer Alabaster zu meifseln.

Walther werden an erhaltenen Skulpturen zugewiesen: Die Kreuztragung Christi in der nordöstlichen Sakristei der Sophienkirche nebst zugehörigen Figuren und das jüngste Gericht auf dem Friedhof der Johanniskirche (jetzt in der Altertumssammlung) zu Dresden. Gehören ihm diese Skulpturen an, dann auch der Melchior Barthel oder Zacharias Hegewald zugeteilte Christus in der Dresdener Frauenkirche und noch einzelne andere Werke.

Die Kreuztragung in der Sophienkirche ist in Alabaster ausgeführt (Abb. 2). Christus hat sich auf die Kniee fallen lassen. Er wendet den Blick nach rückwärts zu einer jammernden Frau, vielleicht ein Bildnis der Frau, der das Denkmal gewidmet war. Simon von Kyrene hilft dem Erlöser das Kreuz aufnehmen. Zahlreiche Kriegergestalten schreiten im Hintergrunde einher. Gurlitt bemerkte zu diesem Werke: »Bemerkenswert ist die oft noch etwas ängstliche Behandlung des Gegenstandes in Faltennestern neben breiter Flächendurchführung.« Dies ist in der Tat eine auffallende und gleichermafsen auf die Nossenische wie auf die ältere deutsche Schule hinweisende Eigentümlichkeit. Die Detailarbeit ist recht gut, z. B. sind die Hände vortrefflich charakterisiert, nicht so schematisch behandelt wie z. B. in der unter diesem Relief angebrachten Grablegung von der Hand Nossenis. Die Ausmodellierung der Formen wirkt streng. Die Einzelheiten der Körperbildung werden energisch, fast etwas hart herausgeschlagen, die Muskulatur recht bestimmt angegeben. Ein sehr lebhaftes Empfinden äufsert sich in stark betonter Weise.

Oettrich schreibt hierzu S. 115 »siehet man am 4ten Pfeiler ein Epitaphium, welches darstellet die Ausführung Christi sein Kreuz tragend. Zu beiden Seiten stehen Moses und Johannis d. T., oben darüber ist die Auferstehung Christi, der den Teufel unter seine Füfse tritt, neben welchen der Glaube und die Hoffnung, unten aber die Geduld, auf welcher zwei metallene Täfelchen mit folgenden Schriften zu sehen sind: Psalm LV wirf Dein Anliegen auf den Herrn. Aeternitati sacrum Iuventus, forma, opes pulvis, umbra, nihil una pietas fecit Cum mori necesse est, mori bene. Haec omnia fuere in Gertrude Andreae Doereri med. doct. celeberrimi etc. filia unica Nicolai Helffrichii obiit prid. Kal. April MDCXXIX«. Im Stadtmuseum

erhielten sich in verstümmeltem Zustande die Hoffnung, der Glaube und Johannes.

Jene auffallende Faltenanordnung, die etwas harte, jetzt breiter gewordene Modellierung treffen wir wieder an einer aus Marmor gehauenen Mädchenstatue von einem Grabdenkmal in der Sophienkirche vom Jahre 1632 (Abb. 3). Oettrich a. a. O. S. 107 bemerkt: »unter diesen des Herrn Christi Himmelfahrt, und dann die Verstorbene auf einem Kissen knieend: Anno 1632 den 1. Julii ist Agnes des Hochedlen Melchior von Schwalbach Tochter . . . . in Got selig verschieden.« Das knieende Mädchen blickt mit weitgeöffneten Armen aufwärts. Es ist nach Gurlitt im Zeitkostüm mit leicht geöffnetem Faltenhemd, weitem, in etwas wirren (sic!) Falten liegendem Kleide dargestellt.

Abb. 3.

Der Meifsel, der jene Kreuztragung entstehen liefs, schuf meines Erachtens niemals den geschickt, jedoch weich, fast weichlich geformten Ecce homo des Nossenischen Monumentes, der also meiner Ansicht nach Hegewald zu geben wäre. Andererseits hat die Hand, die diesen formte, niemals den sehr fest, ja herb modellierten Christus der Frauenkirche gebildet. Die Familie des Kanzlers Daniel Peifer, gest. 2. Februar 1602, führte ein Denkmal auf dem Frauen-Kirchhof auf. Von diesem ist erhalten ein Ecce homo in Lebensgröfse. Er ist in Marmor ausgehauen und heute am rechten Chorpfeiler im Innern der Frauenkirche aufgestellt. Der Schmerzensmann steht halb nackt mit gerungenen Händen und mit in wildem Schmerze zurückgeworfenem Kopfe da (Abb. 4).

Die Durchformung ist, wie gesagt, sehr bestimmt, die Oberflächenbehandlung deutsch, d. h. zu wenig auf die grofse Flächenwirkung hin berechnet. Die Gesichtszüge sind die nämlichen wie auf der besprochenen Kreuztragung, die Wirkung der Haar- und Bart-

behandlung wie die des Gewandes ist sehr unruhig. Neben jenen scharf umgelegten Nossenischen Falten bemerken wir eine Häufung vertiefter länglicher und röhrenartig aufstehender Falten.

Jene nach deutscher Art »nestartig geknitterten Stellen« in der sonst reich gefalteten Gewandung fand Gurlitt, ebenfalls richtig beobachtet, in den Statuen der Maria und Johannis, die er als von dem verlorengegangenen Altare der alten Frauenkirche (jetzt Friedrichstädtische Kirche bezw. in der Altertumssammlung) gerettet annimmt[32]). Die Maria und der Johannes sind meines Erachtens vielleicht von der Hand Sebastian Walthers. Die Umrifslinien der in vornehmen und reichen Linien herabgleitenden Roben, die vollen Gesichter, die Art und Weise, wie die Flächen behandelt sind, finden wir an der Madonna und am Johannis Nossenis in der Sophienkirche jedenfalls eher wieder als an irgend einem Christoph Waltherschen Werke. Und Sebastian Walther war ja ein Schüler Nossenis!

Abb. 4.

Gurlitt weist a. a. O. S. 191 Sebastian Walther vom Tore des Kirchhofes der Johanniskirche ein Relief mit dem jüngsten Gericht in Sandstein gemeifselt zu. »In der Mitte oben thronend der lebhaft bewegte Christus; Kopf und beide Arme fehlen. Unter ihm ein Halbkreis in Wolken und zwei vom Thron aus fliegende Engel; der rechte mit der Posaune des Gerichtes. In der linken Hälfte unten die Seligen; zwei nackte Frauengestalten treten besonders hervor. Der Engel weist sie zum Herrn. In der Mitte aus den Gräbern Auferstehende. Links der Höllenrachen, der Teufel, die Verdammten diesem zuführend.« Das Relief wird jetzt in der Sammlung des Königl. sächsischen Altertumsvereins aufbewahrt. Ich möchte

mir diese Hypothese, wenn auch mit einer gewissen Reserve, zu eigen machen. Ich finde in der Tat in der biegsamen, sicheren und italienisierenden Gestaltenbildung wie in der Komposition des Gegenstandes einige Verwandtschaft mit den vorbesprochenen Arbeiten Sebastian Walthers.

Wenn Knebel[33]) Sebastian Walther die Kanzel in Kürbitz zuweisen will, so liegen dafür keine anderen Gründe vor, als dafs der Stil der Nossenischen Schule sich in diesem Werke sehr rein wiederspiegelt, aber nicht in der Waltherschen Art, sondern eher in der, die wir in Meifsen bei Kuntz und in Pirna, Lauenstein kennen lernen. Ob ihm derselbe Forscher das kleine Alabasterrelief mit der Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten vom Jahre 1640 im Grünen Gewölbe zu Dresden berechtigterweise zuschreibt, möchte ich nicht entscheiden.

Der Architekt Sebastian Walther erbaute von 1619 bis ca. 1621 das Lusthaus auf der alten Jungfernbastei zu Dresden.

MICHAEL SCHWENKE ANTON VON SAALHAUSEN.

(SCHULE ZU DRESDEN-PIRNA.)

Der Altar in der Kirche zu Pirna mufs unter die erlesensten Werke der deutschen Plastik des 17. Jahrhunderts eingereiht werden. »Der 10 Meter hohe und 5 Meter breite, durch eine dreiteilige ionische Säulenstellung gebildete dreistaffelige Aufbau, dem eine zweiteilige korinthische Säulenstellung in Verbindung mit Giebeln und Kartuschen einen pyramidalen phantastischen Abschlufs gibt, zeigt im Mittel der Predella die Reliefdarstellung des Abendmahls, seitlich die Geburt und die Kreuzigung. Die freien Figuren der Evangelisten erheben sich über der Predella und vor dem Säulenbau. Die als Segment hervortretende mittlere Reliefplatte zeigt über einem die Sintflut schildernden Friese die Auferstehung des Herrn, auf den seitlich angebrachten Platten erblickt man Jacobs Traum von der Himmelsleiter und die Himmelfahrt des Elias. Die folgenden Reliefstafeln in der zweiten Staffel illustrieren die Legenden des Jonas mit dem Fisch und Simson mit den Toren der Stadt Gaza; frei aufgestellt sind die Figuren des Glaubens, der Gerechtigkeit und der Hoffnung. Die Schilderung der Himmelfahrt des Herrn hat in der dritten Staffel ihren Platz gefunden. Die Figur der Abundantia und das Pirnaische Stadtwappen mit zwei Löwen, das die Stadt seit 1549 führt, bekrönen das Werk. Die Architektur ist sehr reich im Geschmacke der niederländischen Abwandlung der italienischen Renaissance mit Gehänge von Früchten, Beschlag- und Rollwerk, Fratzen, Voluten und Kartuschen verziert.«

Die Ausführung legt von vollkommener Sachkenntnis glänzendes Zeugnis ab. Die Technik der Bildsäulen wie der Relieftafeln, in denen alle Abstufungen des Reliefs bis zu fast frei heraustretenden Gestalten anzutreffen sind, fordert laut unser Lob heraus. Die Einzelheiten sind mit der gröfsten Sorgfalt wiedergegeben. Es scheint, als ob die Feinarbeit in Alabasterwerken vorbildlich gewesen sei.

Wer war der Künstler dieses Werkes? In den chronikalischen Aufzeichnungen des Tobias Petermann, die kurz nach 1721 entstanden sind, heifst es: »Was aber den Altar betrifft, welcher durchaus mit ganzen Werkstücken aufgeführt, schön geschmücket und mit schönen vergulten Figuren reichlich ausgezieret ist, so wird selbiger von denen Fremden öfters mit grosser Admiration beschauet. Die Aufführung dieses Altars ist vollbracht worden von zwei leiblichen Brüdern vom Geschlecht der Schwenken, wie denn oben an den zwei Schilderchen zu befinden, eines zur Rechten, das andere zur Linken, auf welchem erstere stehen diese zwei vergulte Buchstaben: D. S. und das Wort fecit, auf dem andern aber M. S. fecit. Worbei gleichfalls zu befinden die Jahrzahl, in quo anno es geschehen, nämlich 1612.« Im Jahre 1614, am Tage Trium Regum, wurde er »konsekrieret und eingeweihet, und dabei von einem iglichen, in solch Kirchspiel gehörig, in eigner Person ein beliebiger Opferpfennig auf das Altar geleget«. Aufser David und Michael Schwenke hat der in den Kammerrechnungen mehrmals erwähnte Bildhauer Antonius von Saalhausen am Altar gearbeitet. Der frühere hölzerne Flügelaltar, nach Petermann »ohne Gespreng und sonderbare Zier, in dessen Mitte drei geschnitzte und etwa vergulte Marienbilder gestanden, mit zwei Tafeln oder Flügeln auf den Seiten, worein papistische Historien gemalet und im übrigen ganz und gar nach papistischer Art zugerichtet gewesen«, wurde 1611 nach Aussig für 150 Taler »verhandelt, welche aber gedachter Primas (zu Aussig) nicht an Gelde, sondern an 4 Fass Wein abgeführt«. Hierzu sei zunächst bemerkt, dafs die Bezeichnungen M. S. fecit nebst den drei Künstlerschilden und fecit nebst Winkelmafs und Lineal sind. Die Jahreszahl 1612 ist nicht mehr vorhanden.

Was sagen nun die Akten? Im Juli 1611 liefs David Schwenke den Grund für den Altar graben. Er erhielt an Geldsummen, soweit wir nachkommen können, da nicht alle Einzelrechnungen erhalten sind — laut seines Dingzettels für die verdingten Stücke einmal

Michael Schwenke und Anton v.

ausen: Altar in Pirna (untere Hälfte).

125 Gulden 15 Gr. und über das Gedinge noch 28 Gulden 12 Gr., die in der Ratssitzung vom 28. August 1612 bewilligt wurden, sowie 1 Gulden 10 Gr. 6 Pf. für den Heiligen Geist. Aufserdem noch für sich, seinen Gesellen und zwei Jungen, sowie für einen Maurer und zwei Handlanger Wochenlohn auf fünf Wochen. In der Rechnung sind 10 Gulden 20 Gr. 6 Pf. für Zehrung und Fuhrlohn angesetzt, die der Kostenvorsteher auf einer Reise am 10.—12. Dezember 1611 mit zwei Ratsherrn und David Schwenke ausgegeben hat. Im Dezember 1611 wurde weiterhin auch ein Bote an den Bildhauer Antonius von Saalhausen abgeordnet, wie aus den Kämmereirechnungen 1611 12 ersichtlich ist. Am 9. Dezember 1611 wurde das Buch für die freiwilligen Beiträge für den Altar in Unser Lieben Frauen begonnen und am 27. August 1612 geschlossen. Der Bildhauer Antonius von Saalhausen erhielt »vor etzliche Verfertigte Steinerne Stückchen« 400 Gulden. Der aus Basel gebürtige H. Frey hat Steinmetzarbeiten am Altar gefertigt, und Hans Kadner aus Pirna hat das Altarwerk im August 1612 bemalt und vergoldet. Das Monument hat im ganzen rund 1600 Gulden gekostet. Die Einweihung fand — vielleicht infolge der 1610 herrschenden Pest — am 6. Januar 1614 statt; obwohl am 19. Juli und 17. August 1612 bereits Trauungen vor dem Altar vorgenommen wurden.

Nach der Tradition und nach den Marken am Altare haben Michael und David Schwenke das Kunstwerk errichtet. David Schwenke ist 1575 in Pirna geboren und 1620 daselbst gestorben. Am 7. Juli 1598 wurde er mit Anna, Tochter des Superintendenten M. Balthasar Cademann, getraut[34]). Inschriftlich verbürgt ist als sein Werk das Grabdenkmal des 1610 verstorbenen Abraham Bock auf Grofspriesen in der Kirche zu Waltirsche im Elbtal in Böhmen. Michael Schwenke ist 1563 geboren und entweder 1606 oder 1610 gestorben; denn nach Dittrichs handschriftlich in Pirna erhaltenen Auszügen aus den Kirchenbüchern soll Michael Schwenke Bildhauer und Gastwirt Ao. 1606 gestorben sein — nach dem Totenbuch ist 1610 am 22. Juni Herr Michael Schwenke Gastgeber begraben worden[35]). Im Juli 1675 hat der Bildhauer Heinrich Weinhardt den Altar ausgebessert, ausgeputzt und dabei seinen Namen mit Bleistift angeschrieben. Da er dafür nur 4 Taler erhielt, so kann die Arbeit nur Flickarbeit gewesen sein. Dürfen wir nun das Monogramm M. S.,

das die Begründung für die Heranziehung des Michael Schwenke abgibt, als das alte betrachten — könnte nicht vielleicht das Monogramm A S. d. h. Anton von Saalhausen gelautet haben und bei irgend einer Restauration ein wenig beschädigt und falsch ergänzt worden sein? Denn die Erwägung, ob nicht entgegen der Tradition Antonius von Saalhausen der Künstler des Werkes sei, legt sich dadurch nahe, dafs dieser nach Ausweis der Rechnungen rund ein Viertel der Gesamtsumme erhalten hat. Aber eben auch nur ein Viertel — wofür wurden die übrigbleibenden ca. 1200 Gulden ausgegeben? Der Architekt erhielt nur ca. 150 Gulden, und der Stein, der ja in der Nähe gebrochen wurde, kann nicht gar viel gekostet haben. Oder hat David Schwenke diese Summe als Bildhauer bezw. Lieferant der Modelle erhalten? Als Werk David Schwenkes ist das Grabmal des Abraham Bock auf Grofspriesen in der Kirche zu Waltirsche im Elbetale inschriftlich bezeichnet: »David Schwenck fecit Anno 1615.« Das Denkmal ist offenbar von der Frau des Abraham Bock gesetzt worden. Die Grabinschriften lauten: »A° 1610 den — ist selig entschlafen ... der .. Herr Abraham Bock auf Grosspriesen seines Alters — Jahr und A° 16— den ist .... entschlafen .. Frau Martha weiland des ... A. Bocken — hinterlassenes Ehegemahl — ihres Alters — Jar.«

Durch dorische Säulen wird das Epitaphium in drei Felder geteilt. Links und rechts stehen als Freifiguren vor flachen Nischen Moses und Johannes d. T. Im Mittelfelde hängt, im hohen Relief gearbeitet, der Heiland am Kreuze. Im Hintergrunde Jerusalem. Im Aufsatze erwachen um Elias unter dem Brausen der Winde und dem Weckruf Gottes die Menschen zum Jüngsten Gericht. Vor dem Epitaphium knieen auf einer Platte die Familienmitglieder. Zur Linken der Vater mit einem halberwachsenen Sohne und einem ganz kleinen Sprösling; ihm gegenüber die Mutter mit zwei etwa zehn- und zwölfjährigen Mädchen.

Die Architektur verrät sich auf den ersten Blick als die David Schwenkes. Die Skulpturen sind derb und gefühllos, aber ebenso bestimmt dem Altarmeister im Stile verwandt. Trotz des grofsen graduellen Unterschiedes ist ferner dies Denkmal in Waltirsche von 1615 dem noch zu besprechenden Grabmonument des Schwiegervaters David Schwenkes, des Superintendenten Cademann, in der Stadtkirche zu

Pirna stilistisch verbunden. Und dies wiederum auf das engste dem Altare! Hat also David Schwenke das vorzügliche Epitaphium seines Schwiegervaters 1611 gemeifselt, das viel geringere Monument in Waltirsche entworfen, von seiner Werkstätte arbeiten lassen: formte er nach dem Tode seines älteren Bruders und, wie es gestattet ist anzunehmen, Lehrers Michael Schwenke in dessen Ideengang die Modelle für Anton von Saalhausen, und empfing er die ausgegebenen, aber im einzelnen nicht zu verrechnenden ca. 1200 Gulden? Unter gewöhnlichen Umständen dürfte meines Erachtens ohne weiteres diese Frage mit ja zu beantworten sein. In diesem speziellen Falle ist aber vornehmlich zu fragen, warum bezeichnete sich David Schwenke offensichtlich als Architekt, wenn er dreimal so viel Geld wie der ausführende Bildhauer für bildhauerische Arbeiten erhielt? Warum signierte er eine für einen fremden Ort gelieferte, minderwertige Werkstattarbeit grofsspurig mit seinem Namen und ein Meisterwerk wie das Grabmal Cademanns gar nicht? Ich folgere deshalb, dafs David Schwenke, der jüngere Bruder, Architekt war, als wenig geschickter Bildhauer bei seinem Bruder gelernt hat und hin und wieder aus seiner Werkstätte für billiges Geld auch bildhauerische Arbeiten, so gut er konnte, hervorgehen liefs. In Hinblick auf den Altar glaube ich sagen zu dürfen, dafs Michael Schwenke einen Teil der plastischen Arbeiten noch gemeifselt und einen grofsen Teil modelliert hat; vielleicht den ganzen Altar, so dafs Antonius von Saalhausen die Modelle in Stein übersetzt hat — eine Tätigkeit, die entschieden einen Künstler und nicht nur einen Steinmetzen verlangte; um so mehr, da wir nicht ahnen können, bis zu welchem Stadium der Vollendung die Vorlagen fortgeschritten waren. Ich glaube dies um so bestimmter, als der Altar durchweg eine stilistische Einheit aufweist, die meiner Anschauung nach in einem der grofsen Reliefs eine nur gradweise Abstufung zeigt. Ich möchte vorschlagen, anzunehmen, dafs der Altar ca. 1609 begonnen und Dezember 1611 vollendet wurde bezw. damals die fertig gestellten Stücke von Antonius von Saalhausen, der wohl in Bensen wohnte, abgeholt wurden, d. h. dafs die Zeit, die zur Herstellung dieses mit Reliefs und überlebensgrofsen Statuen sehr reich geschmückten, 10 Meter hohen und 5,1 Meter breiten Monumentes nötig war, auf 2½ Jahre zu bemessen ist.

Um in den künstlerischen Charakter dieses Werkes bezw. seines

Urhebers eindringen zu können, mufs ich vor allem darauf hinweisen, dafs der Künstler des Pirnaer Altares als Bildner ohne jeden Zweifel direkt mit dem Meister des Lauensteiner Altarwerkes zusammengebracht werden mufs. Ist er identisch mit ihm? Ich möchte diese Frage bejahen!

Der Altar zu Lauenstein rührt von der Hand eines jüngeren Künstlers her, der die strenge italienische Schulung noch ganz inne hatte. Der Altar in Pirna ist die Arbeit eines gereifteren Bildhauers, der sich der deutschen Auffassung wieder mehr genähert hatte. Dadurch erklären sich die Vorzüge und die Nachteile dieser letztgenannten Bildwerke. Prüfen wir zuerst die direkten Beziehungen beider Altäre. Zunächst können einige unmittelbare Entlehnungen konstatiert werden, z. B. die Madonna in der Anbetung der Hirten; der im Abendmahl als unerwachsen charakterisierte Johannes; der Christus in der Kreuzigung. Allgemeinere, aber immer noch sehr intensiv auftretende Ähnlichkeiten finden sich in den Gesichtern der Apostel des Abendmahles — besonders in Christus, in Judas — und in der eigenartigen, etwas vorgestreckten Kopfhaltung. Stilistische Übereinstimmungen allgemeinerer Art weist vornehmlich die Zeichnung der fast ein wenig überschlanken Figuren auf. Besonders stark macht sich dies in dem Relief der Scheidung der Gerechten und der Ungerechten bez. Christi Auferstehung in Pirna bemerkbar. Diese nackten, in kühnen und mannigfaltigen Stellungen tadellos elegant gezeichneten Körper sind künstlerisch so feinfühlig modelliert, wie nur irgend eine Figur am Lauensteiner Altar. Jene ganz in dem Lauensteiner Evatypus gezeichneten hochbeinigen, schlanken und doch vollen Figuren treffen wir in der Auferstehung Christi an z. B. in der sich beugenden und umblickenden Frau; in der Scheidung der Gerechten z. B. rechts in der knieenden und aufwärtsweisenden Frau; oder den männlichen Typus z. B. links in dem auf das Gesicht stürzenden, den Rücken weisenden Manne etc. Derartige Gestalten sind, allgemein gesprochen, der besten Zeit der Kunst würdig und geradezu bewunderungswert. Dieselben Vorzüge der Modellierung des Nackten weisen fast alle Figuren in Pirna auf, z. B. die nackten Füfse der Evangelisten, die Putti etc. Die Komposition der Freifiguren ist nicht so flüssig in den Linien wie die der Reliefgruppen. Sie ist zerrissener, die Gesten sind ausladender. Die technische Behandlung wirkt,

abgesehen von den Aktfiguren, im allgemeinen kraftvoller, resoluter, aber auch oft derber. In den Typen drängt sich, wie bereits bemerkt, eine Erinnerung an italienisierende Bildungen auf; des öfteren verlangt jedoch auch eine höchst erfreuliche, ungeschminkte Wiedergabe der Natur das Wort, z. B. in dem Markus, dem der Meister das prachtvoll markante Gesicht eines protestantischen Pfarrers gegeben hat. Sehr merkwürdig und verschiedenartig ist die innere Erfassung der künstlerischen Vorwürfe. Einmal schildert der Meister in ergreifender Weise tief erregtes Seelenleben, z. B. die stehende Frau auf der Kreuzigung, die Auferstehenden überhaupt, der scheidende Gott Vater, einzelne Apostel auf dem Abendmahle, der stehende, den Hut abnehmende Hirte — dann begegnen wir wieder einer Reihe von Personen, die mehr oder weniger allen Seelenlebens bar sind oder gar im üblen Sinne des Wortes posieren. Die Architektur hat, wie bemerkt, ihre Ausdrucksmittel der italienischen Renaissance mit stärkerer Belastung durch Gehänge, Früchte, Beschlag- und Rollwerk, Fratzen, Voluten u. dgl. m. entlehnt — mit einem Worte, die Architektur erfüllt nicht mehr das ruhige und noble Stilgefühl, wie in Lauenstein. Das allgemeine Urteil mufs — bei der Fortführung dieses Vergleiches — feststellen, dafs trotz einzelner grofser Schönheiten, vornehmlich in den nackten Figuren, das Pirnaer Altarwerk etwas tiefer steht als das Lauensteiner: dafs die Routine sich mehr bemerkbar macht, der Stil nicht mehr so ausgeglichen ist, fremde, etwas derbere Züge da und dort wahrnehmbar werden. Mit Hinblick auf das von dem Pirnaer Bildhauer Hörnigk in der Bünau-Kapelle zu Lauenstein gemeifselte Denkmal sei noch auf den segmentartigen und dreieckigen Vorbau am Pirnaer Altar hingewiesen – den Hörnigk sicher von hier entlehnt hat. Jene Unebenheiten im Stil werden wohl am ehesten dadurch erklärt, dafs Michael Schwenke starb, bevor er gröfsere Partieen fertig gemeifselt hatte. Anton von Saalhausen wird dann die mehr oder minder vollendeten Modelle in Stein ausgeführt haben. Ist Michael Schwenke auch der Urheber des Lauensteiner Altares, so sind ihm allein an dem zu Pirna die Reliefs mit der Auferstehung des Fleisches und des Heilandes zu vindicieren — eine weitere Scheidung der Anteile beider Bildhauer halte ich für untunlich. Es ist das Abteilen um so schwieriger, als meines Erachtens einerseits Modelle Schwenkes vorgelegen haben werden,

andererseits Anton von Saalhausen aus später zu erörternden Gründen mit Schwenke wahrscheinlich in direktem künstlerischem Zusammenhange gestanden hat. Ehe wir aber die Werke, die sich an dies Pirnaer Denkmal angliedern, betrachten, haben wir uns die Frage vorzulegen: Kennen wir noch andere Skulpturen Michael Schwenkes?

Nach eingehenden und wiederholten Untersuchungen, die mir jedesmal dasselbe Resultat gaben, bin ich zu der bereits angedeuteten Ansicht gekommen: dafs Michael Schwenke in jüngeren Jahren den Altar, die Kanzel und den Taufstein in Lauenstein geschaffen hat. Diese drei ebenfalls aus Pirnaischem Sandstein gemeifselten grofsen Monumente würden uns also den »Jugendstil« des Meisters vor Augen führen. Betrachten wir zunächst das Hauptwerk, den Altar.

Das mächtige, sieben Meter breite und neun Meter hohe Altarwerk ist in drei Staffeln über einen hohen Unterbau aufgebaut. Das untere und Hauptgeschofs ist alternierend durch je eine bezw. zwei dorische Säulen in drei mit Reliefplatten verzierte Abschnitte zerlegt. Auf dem bekrönenden Simse stehen Freifiguren; in der Mitte ionische Säulen, die eine Relieftafel umrahmen. Auf dem Gesimse dieses kleinen Aufbaues sind wiederum plastische Bildwerke aufgestellt: in der Mitte abermals eine Reliefplatte, die korinthische Säulen flankiren; auf dem bekrönenden Halbrunde stehen links und rechts je ein Engel und der triumphierende Christusknabe. Innerhalb dieses architektonischen Gerüstes sind folgende Reliefdarstellungen und Vollfiguren angeordnet. Den mittleren Teil der Predella füllt die Schilderung der Geburt des Herrn; seitlich erblicken wir einerseits die Verkündigung, andererseits die Anbetung der hl. drei Könige. Die erste Staffel enthält als Hauptbild das Abendmahl, zu den Seiten Gethsemane und die Kreuzigung; die zweite die Grablegung, die dritte den auferstandenen Heiland. Das Relief der Grablegung ist von den sitzenden Freifiguren der vier Evangelisten umgeben. Zur Linken und zur Rechten flankieren die Kolossalstatuen Mosis und Aarons, wie die Brustbilder Gottvaters und des Heilandes in Medaillons. Über jenen den gesamten Aufbau drückenden Kolossalgestalten erheben sich die kleineren Rundfiguren Johannis des Täufers und des Apostels Paulus. Drei Engel schliefsen den Aufbau der Freifiguren ab. Anf dem Sturze zweier seitlich an den Unterbau recht äufserlich angefügter Türen knieen endlich der Stifter Rudolf von Bünau und

Michael Schwenke: Altar in Lauenstein.

Michael Schwenke: Alta

LICHTDRUCK V

Lauenstein (untere Hälfte).

ONAS, DRESDEN.

Margarethe von Schleinitz. Der entwerfende Architekt — David Schwenke? — offenbarte in der schweren italienischen — nur wenig niederländisierenden — Renaissance einen erlesenen Geschmack: sowohl in der sehr glücklichen Gruppierung der architektonischen Glieder, als auch im Ornament, das reich und zugleich übersichtlich ist. Reichtum und Wucht heben und stützen sich gegenseitig. Die relativ wenigen, aber umfangreichen Relieftafeln sind trotzdem in keiner Weise beeinträchtigt. Die Bildwerke treten durch das gewählte Hochrelief und die feine Abwägung der Gröfsenverhältnisse unverkümmert in ihrer vielseitigen Schönheit heraus. Wir dürfen die Geschicklichkeit der Anordnung trotz der beiden Kolossalfiguren betonen; denn wenn diese in der Tat zu mächtig sind, so tragen sie dennoch mit den Stifterfiguren zusammengenommen zweifelsohne zu der harmonischen geschlossenen Gesamtwirkung bei. Die schlanken und edel gebauten kleinköpfigen Männer und Frauen sind einerseits einem aus Italien überkommenen Ideale entsprechend geformt, andererseits heimatlichen Beobachtungen entnommen. Die ersteren kranken dadurch an einer leichten Monotonie, wenigstens bleibt das edelgeschnittene Antlitz mit der breiten Stirn, den weit geöffneten Augen und der geraden Nase oft nicht frei von dem Einschlag, den man gewöhnlich in weniger gutem Sinne akademisch nennt. Trotzdem sind die Äufserungen des Seelenlebens im allgemeinen sehr lebhaft und nicht selten sorgsam abgestuft — innerhalb der ausgesprochen plastischen Anschauung des Bildhauers, der in erster Linie die Bewegungen des Körpers zur Illustration des jeweiligen Geschehnisses heranzieht. Die Sprache der Gesten ist nicht selten reichlich zierlich abgeschliffen, ja sogar manchmal direkt geziert; der Contraposto überreich, aber die zu gleicher Zeit bewiesene technische Geschicklichkeit führt den Betrachter meistens über diese Klippe fort. Um so lieber übersieht man derartige, zudem aus dem Zeitcharakter sich ergebende Übelstände, als die stets vorhandene schöne Zeichnung, die geschickte Flächenbehandlung, die grofse Linie vorwiegen. Die Linienführung ist oft von einem geradezu italienischen Adel des künstlerischen Gefühls. Die Oberflächenbearbeitung dokumentiert ein echt plastisches Formenverständnis, das immer auf die ungebrochene Wirkung der Fläche hinstrebt. Der modellierende Meifsel wird bei einzelnen nackten Gestalten mit einer solchen Feinfühligkeit geleitet, dafs man sich

zweifelnd frägt: ob hier ein deutscher Meifsel nur ein in einem halbfremden, id est italienischem Geschmacke behandeltes Modell nachbilde oder ein Italiener nach italienischen Menschen schaffe. Jedenfalls wird man mit Bedauern erfüllt, dafs der Urheber nicht schönen Marmor, nur rotfleckigen Pirnaer Sandstein zur Disposition hatte, der eine vollkommene künstlerische Bewältigung des Materials kaum zuläfst. Sehr charakteristisch und für den ganzen künstlerischen Eindruck wichtig ist die Bearbeitung der Stoffe der Gewänder. Die stets idealisierte Kleidung wird durch grofse Linienzüge beherrscht. Den gehäuften Massen entsprechen ruhige Particen, so dafs der Eindruck ein harmonischer bleibt; wenn derselbe trotzdem durch eine gewisse Härte frappiert, so liegt das an der seltsamen Bildung der Falten. Der Künstler ist mit dem Tuch umgegangen wie mit Papier, das man scharf falzen, in breite, spitz verlaufende Falten legen und platt drücken kann. Die Komposition der Figurengruppen geht auf Beherrschung des Raumes aus, sowohl in der Breite wie in der Tiefe. Die Lösungen dieser Aufgabe verraten jedenfalls eine sehr gute Schulung, ein erfolgreiches Bemühen, die wesentlichen Momente der Erzählung zu accentuieren. Alle Einzelheiten sind bei richtiger Wahrung der Grenzen sorgfältig gearbeitet. Die überragenden Einzelgestalten belegen wiederum das gute Verständnis des Körperbaues, sind allerdings etwas »aufgebaut«, und ihrer steinernen Mafse ist der Künstler nicht ganz Herr geworden. Der Moses genügt nicht allen Anforderungen – obwohl seine Haltung sehr vornehm, sein Gesicht klassisch geschnitten ist — einerseits wegen der etwas unruhigen Gewandung, andererseits, weil er nicht derartig von innen heraus lebt, dafs die gewaltige Masse Stein vor unseren Augen verschwände und die grofse Illusion an die Stelle dieser träte. Die Gestalt Aarons konzipierte der Meister einfacher, und gerade deshalb ruft er eine unmittelbare Wirkung hervor. Die Gestalten der Stifter — vornehmlich die des Ritters — sind markante Bildnisse. Der gesammelte ernste Ausdruck in den vornehmen, sicher modellierten Zügen des knieenden Mannes verleiht dem Urheber den Rang eines Porträtisten über das Mittelmafs hinaus. Die Frau von Bünau glückte dem Bildner nicht in demselben Grade. Es war künstlerisch kein guter Gedanke, sie mit geschlossenen Augen darzustellen — aber vielleicht mufste der Meister einer höheren Weisung gehorchen. Zu dem Altarwerk stiftete Günther

von Bünau den Crucifixus aus Alabaster mit dem Alliance-Wappen derer von Bünau, Bredow und Schleinitz. Dieser Altarschmuck mufs demzufolge nach der Eheschliefsung Günthers mit Margarethe von Schleinitz und vor seinem Tode, d. h. zwischen 1612 und 1619, gearbeitet sein. Dieser alabasterne Crucifixus ist wohl ein wenig glatt in der Formenbehandlung, nichtsdestoweniger von einer solchen technischen Vollendung und Zartheit des Ausdruckes, dafs man dies kleine Werkchen den Perlen deutscher Plastik anreihen mufs.

Wer stiftete den Altar und wer meifselte die Bildwerke? Nach einer Mitteilung Steches im Nachtrage zum dritten Bande der Kunstdenkmäler Sachsens hat der Regierungsrat von Bünau in Stettin die zum Gedächtnisse Günther von Bünaus gehaltene Rede vom Jahre 1619 gefunden. In derselben findet sich folgende Stelle: »Die Kirche zu Lauenstein liefs er nach dem Brande 1594 den 1. Mai wieder aufbauen und darin einen fürnehmen ansehnlichen Altar, einen schönen erhabenen Predigtstuhl, einen zierlichen Taufstein, alle Stücke allesamt aus Stein ganz künstlich ausgearbeitet und zugerichtet herstellen, stiftete ein liebliches und wohlklingendes Orgelwerk und für sich und die Seinen ein schön ansehnliches Monumentum und Begräbnis mit herrlichen Epitaphiis noch bei seinen Lebzeiten darauf er ein Ansehnliches abermahls gewendet und mit Verwunderung anzuschauen ist.« Danach hat Günther von Bünau nicht nur die Erbauung und die Ausschmückung der Kapelle beschafft, sondern auch die Grabkapelle gestiftet. Die Kirche wurde seit 1594 erbaut und laut dem am Westportal eingehauenen Datum 1602 vollendet. Die Grabkapelle ist gemäfs der Stiftungsurkunde 1611 zur Ausführung in Auftrag gegeben. Stellen nun die Stifterfiguren am Altare Günther und Frau von Bünau dar? Pfarrer Büttner[86]) in Lauenstein hat die Frage untersucht und ist zu einem verneinenden Urteil gekommen. »Über den Portalen sind links und rechts vom Altarwerke knieende, anbetende Porträtfiguren angebracht, unter dem Ritter das Bünausche Wappen, unter der weiblichen Figur das Wappen derer von Schleinitz. Die Tradition nennt einen Rudolf von Bünau als Stifter. Der Stifter des Altarwerkes ist angeblich Günther von Bünau († 1619), in zweiter Ehe allerdings mit einer Margarethe von Schleinitz vermählt, jedoch erst seit 1612. Als das Altarwerk aber errichtet wurde, lebte seine erste Gemahlin noch, die eine geborene von Bredow († 1609) war.

Dieser Günther von Bünau kann sich an dieser Stelle nicht haben darstellen lassen, das Schleinitzsche Wappen steht dieser Annahme im Wege . . . . . Günther von Bünau hat zweifellos einen Ahnherrn und eine Ahnfrau darstellen lassen: eine Mechtild von Schleinitz war die Stammmutter der Tetschen-Weesenstein-Lauensteiner Linie und Ritter Rudolf von Bünau († 1487) der Stammvater. Die Ahnenbilder dieser Urgrofseltern Günthers hingen noch 1628 im Saale des Tetschener Schlosses.« Diese tatsächlichen Darlegungen werden unterstützt dadurch, dafs die in der Dresdener Altertumssammlung erhaltene Grabplatte Günther von Bünaus vom Jahre 1619 mit den Zügen des Stifters keine Ähnlichkeit hat (auch auf die geschlossenen Augen der Ahnfrau darf vielleicht hingedeutet werden), hingegen mit denen des Stifters der Begräbniskapelle.

Weit wichtiger und schwieriger ist die Frage nach dem künstlerischen Vater dieser prachtvollen Werke. Des unleugbar italienischen Stiles halber hat man auf Italiener, z. B. auf Juan Maria da Padua oder auch auf Nosseni, hingewiesen. So weit möchte ich nicht gehen, aber die Kunstart dieses letztgenannten Mannes widerspiegelt sich hier ganz entschieden. Nossenis beglaubigte Arbeiten in Dresden und Torgau weisen auf der anderen Seite sowohl im Aufbau der Figuren als in den Gesten derselben und dem Faltenwurfe wesentliche Unterschiede auf, so dafs er selbst meines Erachtens sicher nicht in Frage kommen kann. Die Bewegungen Nossenischer Gestalten sind einerseits natürlicher, andererseits phrasenhafter. Die Figuren am Lauensteiner Altare sind in echterer italienischer Hochrenaissance gedacht, die Gewänder von einer edleren Einfachheit, wenngleich die scharf umgebrochenen, glatten Falten auch schon an dem grofsen Altar Nossenis in der Sophienkirche vom Jahre 1606 sichtbar werden. Der Künstler, der in Lauenstein meifselte, hat sich in allerdings bewunderungswerter Weise in Nossenis Kunstart eingefühlt, soweit dies einem deutschen Künstler möglich war. Vor allem brachte der Meister ein hohes künstlerisches Verständnis für die grundlegenden künstlerischen Formengedanken Nossenis mit. Eine sehr verwandte künstlerische Gestaltungskraft durchdringt also den Altar in Pirna — aber eine im allgemeinen etwas deutscher empfindende. Der Lauensteiner Altar stammt vom Jahre ca. 1600/02, der Pirnaer von ca. 1610/12. Als Urheber des letzteren nehmen wir, wie erwähnt, Michael und

Michael Schwenke: Kanzel in Lauenstein.

Lichtdruck von Römmler & Jonas, Dresden.

Daniel Schwenke an. Der Autor des Lauensteiner Altares, dessen direkte Beziehungen zu dem Pirnaer ich bereits feststellte, war, um es zu wiederholen, meiner Meinung nach gleichfalls Michael Schwenke, vielleicht in Verbindung mit dem Bruder. Dieselbe Künstlerhand, die den Altar entstehen liefs, bildete auch die Kanzel. Diese zieht sich schneckenförmig, wie hergebracht, um eine Säule. Den Kanzelrumpf gliedern frei vorgestellte dorische Säulen. Zwischen diese sind in tiefen Nischen die im hohen Relief ausgemeifselten Platten mit dem Sündenfall, der Himmelfahrt, dem Opfer Isaaks und der Kreuzigung befestigt. Der sehr lebhafte Erzählerton, der elegante Kontur, die sorgsame Durchmodellierung rufen auch in diesem Falle unsere Bewunderung hervor. Man mufs allerdings gestehen, dafs das Pathos nicht selten zu hoch gesteigert wird. Die Kanzel stützt ein mächtiger Moses, der das rechte Knie gebeugt und das Haupt nach links gewandt hat. Die Anlage der Figur ist nicht sehr geschickt; auch verliert sie sich ein wenig in der weiten Gewandung. Der Eindruck bleibt trotz alledem ein nicht unbedeutender, da eine tiefe, etwas schmerzliche Empfindung ergreifend aus dem edlen, von einem grofsen, weichfliefsenden Barte und vollem Haupthaar umrahmten Antlitze zu uns spricht. Der aus dem Sechseck konstruierte Taufstein kann nur als Atelierarbeit eingeschätzt werden. Am Rumpfe sind die Wappen v. Bünau und v. Bredow, die Reliefdarstellungen der Taufe Christi, Christus und die Kindlein, und am Fufse musizierende Knaben in Nischen ausgehauen. Diese Knäbchen sind der beste Teil der Arbeit. Sie beweisen auch am strengsten die künstlerische Zusammengehörigkeit mit den anderen Werken.

Mit dem grofsen Altarwerke in Pirna berühren sich meiner Anschauung nach mehr oder weniger einige Epitaphieen in derselben Kirche. Sie weisen so starke stilistische Übereinstimmungen mit dem Altare auf, dafs sie nur von demselben Meister bezw. von derselben Werkstatt geliefert sein können. Den Jahren nach kann Michael Schwenke nicht in Frage kommen, sondern nur der Beendiger seines Werkes, Antonius von Saalhausen, der wahrscheinlich auch sein Schüler gewesen ist. Denn aufs Geratewohl werden die Ratsherren von Pirna sich nicht einen Bildhauer aus Deutschböhmen geholt haben. Oder können wir Antonius von Saalhausen in anderer Weise als Künstler konstruieren? In der Kapelle der Kirche zu Bensen sind

eine Anzahl Epitaphieen der Herren und Frauen von Saalhausen angebracht. Kann unser Künstler Beziehungen zu diesen Werken haben? Die Skulpturen, die für 1576, 1589 und 1591 gestorbene Personen gearbeitet wurden, haben untereinander stilistische Ähnlichkeiten, die es wohl nahelegen, an eine Werkstätte zu denken. Die besten Arbeiten sind die von 1576 und 1589, die auch durch teilweise Entlehnungen voneinander als zusammengehörig zu betrachten sind. Wann sie entstanden sind, ist durch die Todesdaten nicht ohne weiteres bestimmt. Das Epitaphium von 1589 enthält die Inschrift für die Frau vom Jahre 1612; die Zahl ist aber später eingehauen, da sie tief und scharfkantig, alle anderen Buchstaben und Zahlen rund und flach eingeschlagen wurden. Immerhin kann die Fertigstellung des Monumentes sich bis in die neunziger Jahre, ja noch später verzögert haben. Es läfst sich schwerlich in Abrede stellen, dafs die Porträtfiguren des Wolf von Saalhausen auf Bensen und seiner Frau an die Lauensteiner und Pirnaer Bildnisse mahnen. Die energische Herausarbeitung des Knochenbaues, der wohl ausgebildeten Muskulatur, das tiefe Herausholen der Augen erinnern unzweifelhaft an Pirna bezw. an das 1611 vollendete Bildnis des noch zu erwähnenden Cademann. Diese resolute Ausbildung der Formen, dies derbe Leben wird allerdings unterstützt durch die kraftvolle, äufserst bestimmte Natur des Dargestellten, der sich seinerzeit gewifs sehr durch das Leben hindurchgebissen hat. Da wir jedoch derselben starken Accentuierung der Hauptgesichtsformen bei der Frau begegnen, so haben wir hierin eine Eigenart des Künstlers zu sehen. In der Architektur sind Voluten, Früchte, Löwenköpfe, Muscheln u. dgl. m. in reichem Mafse verwendet worden. Ich habe vor den Arbeiten den Gedanken gehabt: Wenn der Künstler, der sie schuf, identisch ist mit Antonius von Saalhausen — eine Hypothese, der ich durchaus nicht ablehnend gegenüberstehen würde —, so hat er sein Liniengefühl, seine Meifselführung an der Nossenischen Manier bezw. an dem in dieser Weise arbeitenden Michael Schwenke entwickelt, ohne seine wuchtige Kraft bezw. die Ungefügigkeit derselben ganz zu verlieren. Wie man sich aber auch dieser Entwicklung des Anton von Saalhausen gegenüber verhalten mag, eines scheint mir festzustehen: dafs er der Schüler Michael Schwenkes gewesen oder durch die Arbeit an dem Altare geworden ist. Einige jener oben erwähnten

Ant. v. Saalhausen: Epitaphium des M. B. Cademann in Pirna.

LICHTDRUCK VON RÖMMLER & JONAS, DRESDEN.

Epitaphieen in der Kirche zu Pirna sind so vorzüglich, dafs man Antonius von Saalhausen selbst als Urheber namhaft machen mufs. Ich denke an das Denkmal, das zu Ehren des Superintendenten M. B. Cademann († 1607) 1611 errichtet wurde. Das Datum legt schon die Vermutung sehr nahe; zudem sind die Engel, die auf den die Reliefstafel flankierenden Anläufen sitzen, in allen wesentlichen Einzelheiten vom Altare entlehnt. Die im Hochrelief gearbeitete und nach links gewandte Gestalt des Superintendenten hat sich in einer flachen Nische, die eine niederländisierende Renaissance-Architektur umrahmt, in die Kniee gelegt. Die Hände sind im Gebete aneinandergelehnt. Der Betende hat das unbedeckte Haupt mit dem mächtigen Vollbarte leicht zurückgenommen und blickt andächtigen Sinnes nach oben. Den ausdrucksvollen, eindringend charakterisierten Männerkopf hat der Meister vorzüglich durchgebildet. Die Wiedergabe der Einzelheiten, wie der Augen, des Bartes, des Haares, der Hände, der reichlich brüchigen, scharf umgelegten, ein wenig flachliegenden Falten u. dergl. mehr ist sehr sorgsam, ohne sich in eine kleinliche Auffassung zu verlieren. Dem Altarwerke in Pirna einerseits und andererseits der Kanzel des Altares in Lauenstein verschwägert ist das sehr schöne, in Marmor vollendete Epitaphium, das Johann Rosig (Pirna) für sich und seine drei Frauen 1612 bestellte. Die Figuren sind sämtlich geschickt individualisiert. Die Frauenköpfe wie auch die Gewandbehandlung rufen den Pirnaer Altar in die Erinnerung, während die Gestalten für das kleine Relief mit dem Sündenfall fast direkt von der Kanzel in Lauenstein kopiert sind. Ein Epitaph von ca. 1612, dessen Inschrift unleserlich, das mit den Reliefs der ersten Eltern, der Taufe, der Kreuzigung und der Himmelfahrt geschmückt ist, erinnert in der Reliefbehandlung wie in anderen Einzelheiten — besonders stark in der Kreuzigung — so intensiv an den Altar der Kirche, dafs hier mindestens eine Werkstattarbeit gesehen werden mufs. Die künstlerische Sprache ist sogar eine so gewählte, dafs man auch wohl auf den Meister selbst als Urheber deuten darf. Weiterhin stehen der pirnaischen Werkstätte, die sich um Anton von Saalhausen gruppierte, wenn nicht diesem selbst, zwei sandsteinerne Grabdenkmäler in Liebstadt nahe. Das eine stellt Rudolf von Bünau († 1615) vor. Ruhig, nicht ganz geschickt in die Nische gestellt, steht der gerüstete Ritter da. Ein geradezu lebensprühendes Werk von ganz erstaunlicher

Ausprägung der Persönlichkeit! Welcher Ausdruck liegt in dem ernsten Antlitze, in den grofs geöffneten Augen und um die leicht eingedrückte, ein wenig geblähte Nase! Ein voller weicher Bart umsäumt dies anziehende, in den Flächen vortrefflich behandelte Gesicht. Diese Haarbehandlung ist technisch für Saalhausen etwas auffallend, so dafs ich jedenfalls die alleinige manuelle Autorschaft als nicht über jeden Zweifel erhaben hinstellen möchte. Das Grabdenkmal der 1599 verschiedenen Margareta von Bünau stammt vielleicht nicht aus dieser Zeit. Jedenfalls ruft es uns Lauenstein in das Gedächtnis zurück. Der künstlerische Wert ist wesentlich schwächer, und mag es deshalb hier nur kurz angemerkt sein. Antonius von Saalhausen meifselte ferner, wenn die Grabplatte Rudolf von Bünaus von ihm herrührt, auch die einer Frau vom Jahre 1600. Die treffliche Nachbildung des Antlitzes mit den grofsen Augen, die Angabe der Iris durch die Krille, die Behandlung der Augenlider, der Augensäcke, die hervorragend gemeifselten Hände, der Faltenwurf stimmen so sehr mit dem Rudolf von Bünauschen Denkmal überein, dafs es wohl gestattet ist, hier einen und denselben Urheber anzunehmen. Ich glaube, dafs das Monument der Verstorbenen erst ca. 1615 gesetzt wurde. Das Kindermonument von 1617, das den 1549, 1569, 1576 und 1605 verstorbenen Kindern des von Bünauschen Ehepaares gewidmet wurde, darf auch als eine recht gute Arbeit beurteilt werden. Sie offenbart sowohl bei den Kindern wie bei den Engeln eine feine und schlichte Beobachtung des täglichen Lebens. Trotzdem dürfen wir in diesem Epitaph sicherlich nur eine Werkstattarbeit sehen. Endlich sei in diesem Zusammenhange das im Schiff der Kirche aufgestellte Grabdenkmal des Pfarrers Johannis Simon († 1618) erwähnt. War Saalhausen oder Hörnigk der bildende Künstler? Der Geistliche kniet en relief nach links unter einer Architektur. Der Kopf mit den weit aufgerissenen Augen, deren Lider sehr rund gearbeitet sind, erscheint reichlich schematisch und trocken charakterisiert. Das hart und strähnig wiedergegebene Haupt- und Barthaar; die zwar ziemlich lebenswahren, aber durch das zu stark betonte Geäder in ihrer Form zerrissenen Hände, die flachgelegten, scharf gebrochenen Falten berechtigen jedenfalls ebenso sehr, auf Lorentz Hörnigk wie auf Saalhausens Werkstatt hinzudeuten.

LORENTZ HÖRNIGK.

(SCHULE ZU DRESDEN-PIRNA.)

Weit über Sachsens Grenzen hinaus bekannt ist die Bünaukapelle in der Kirche zu Lauenstein. Das berühmte Grabmal des mit Recht gefeierten Geschlechts wurde laut Stiftungsurkunde am 3. Mai anno 1611 von Günther von Bünau dem Meister Lorentz Hörnigk zu Pirna übertragen. »Ich[37]), Günther v. Bünau auff Lawenstein und Schönstein, hiermitt vor männiglichen bekenne etc. dass ich dato den 3. Mai Ao. 1611 mit dem Erbarn vnd kunstreichen Meister Lorentz Hörnung, Bildhauer in Pirna, einig und schliessig worden. Undt ihme ein grosses Epitaphium, ohngefehr 16 Ellen hoch oder so hoch man vor dem gewelbe einkommen kann, vnd 9 Ellen oder des ganzen Schwiebogens Weit in der Kirche zum Lauenstein in mein Begrebnuss zu verfertigen verdünget, Allermassen wie ihme die vnterschriebene Viesirung angegeben. Vndt da er hier an keinen Vleiss sparen, Sondern dasselbe alles nach anzeigung der Persohnen vndt Bilder fein, rundt hocherhaben vndt bloss nach seiner höchsten Kunstausweisung machen vndt bereiten solle.

Es sollen auch alle 14 seulen von schwartzen oder bunten Allabaster vndt die Captelchen vndt anders von Knöpffen vndt allerlei Zierde daran von weissen Allabaster Ingl. auch 32 oder 16 Wappen, wie der Herr s. g. solche angeben wirdt von schönem Allabaster, desgl. alle Simsse durchaus mit Engelsköpfen vndt andern geziert werden. Die knieenden Persohnen wie auch das gantze Werk soll von schönen

klahren Sandstein vndt in Summa daran kein Vleiss gespahret werden. Darkegen vndt zur Wiedererstattung seiner angewantten mühe vndt Arbeit binn ich ihm zu geben einheischen worden. 1000 fl. Bargeldt, 6 Schragen langk Buchenholtz vndt Eine gutte Hirschhaut. Actum Lawenstein Anno et die ut supra.«

Dem Monogramm dieses Künstlers begegnen wir am Monumente selbst und an der Pforte als L. H. und LF = Lorentz Hörnigk, wie er seinen Namen selbst 1611 in das Sammelbuch für die Errichtung eines Altares in der Stadtkirche zu Pirna eintrug.

Der Künstler wurde am 11. Februar 1601 Bürger in Pirna. Die Kämmereirechnung vom Jahre 1600/01 meldet »1 Schock 42 gr. Lorentz Hörnigk aus Apoldo« — wohl Apolda im Grofsherzogtum Sachsen-Weimar — »ein Bildhauer ist Bürger worden, seinen eid geleistet und seiner Kundschaft aufgelegt.«

Hörnigk heiratete 1600 die Tochter des Ratsherrn Leschke namens Maria, war in der Dohnaischen Gasse ansäfsig und wurde 1602 Viermeister der in einer Zunft vereinigten Bildhauer, Steinmetzen und Maurer. Im Jahre 1611 wird er als Obermeister der Zunft genannt. Er starb 1624.

Die Pirnaer Baurechnungen erwähnen ein einziges Bildhauerwerk von diesem Meister, eine Justitia, für den 1611 neu erbauten Rathausgiebel[38]).

In die Bünaukapelle zu Lauenstein treten wir durch ein prachtvolles steinernes Portal mit vorgestellten, etwas frei gebildeten dorischen Säulen ein. Die Pforte zeigt an der Aufsenseite im Medaillon das Günther von Bünauische († 1619) Familien-Allianz-Wappen in Alabaster und wird von drei Engelsgestalten bekrönt. Die Innenseite der Tür ist mit einer Darstellung »des Heimganges eines müden Erdenpilgers ‚Lazarus wird von Engelshänden in Abrahams Schofs getragen' geschmückt und mit Emblemen des Todes und der Vergänglichkeit, mit Köpfen, Prismen und Knöpfen aus Marmor, Alabaster, Achat, Jaspis und anderen Halbedelsteinen reich geziert«. Das Epitaphium baut sich in der bedeutenden Breite von fünf Metern und neun Meter Höhe pyramidal in drei Staffeln auf. Es ist aus vortrefflich erhaltenem Sandstein skulpiert, der von derselben Art wie der der Kanzel und des Altarwerkes in Lauenstein ist. Im Vordergrunde — gewissermafsen auf dem Podium der kirchlichen Festaufführung —

knieen der Stifter, seine zwei Gemahlinnen, sechs Söhne und fünf Töchter. Der Vater und die Söhne in vollem Waffenschmuck, den Helm neben sich, die Frauen in reichster Tracht mit unverhülltem Munde. Hinter der Familiengruppe stehen vor der unteren Staffel des Epitaphiums die Freifiguren des Königs David, die vier grofsen Propheten und vier Apostel. Das zentrale, im Segmentbogen vorspringende Hauptrelief schildert das Weltgericht: darüber befindet sich auf einer aus einem Halbkreise geschlagenen Grundfläche die Relief-Darstellung des Lebens der Seligen im Himmel, in der die heilige Dreieinigkeit, von Engeln umgeben, auf Wolken thront und unter ihnen Heilige musizieren. Beide Reliefplatten sind von je vier Vollfiguren von Aposteln flankiert. Diese mannigfache Gesamtkomposition findet ihren Abschlufs in der Figur Christi mit der Weltkugel und kleinen Einzelgestalten.

Der Meister der sehr reichen Anlage ist unzweifelhaft in dieser Arbeit abhängig von den Lauensteiner und Pirnaer Altarmeistern, d. h. von den Gebrüdern Schwenke. Von David Schwenke, dem Architekten, hat er den eigentümlichen Gedanken, über dem unteren Aufbau plötzlich ein Halbrund vorspringen zu lassen, von Michael Schwenke die Einzelheiten der Komposition wie der Formenbehandlung des Jüngsten Gerichtes übernommen. Oder ist Hörnigk ein Schüler des Lauensteiner Meisters? Es legt dies die grofse Vertrautheit mit dem Stile dieser lauensteinisch-pirnaischen Schule nahe. Als Hörnigk nach Pirna kam, war er sicher wenigstens 25 Jahre alt — wahrscheinlich älter, da er bereits 1602 Viertelmeister wurde —: sollte er damals noch als selbständiger Meister sich so sehr in die Formensprache seiner Kollegen haben einleben können? Auch ist zu erwägen, dafs spätestens 1602 der Lauensteiner Altar fertiggestellt war, — vielleicht auch bereits 1601. Im Jahre 1600/01 läfst sich Hörnigk als Bürger aufnehmen, nachdem er bereits 1600 die Tochter eines Ratsherrn geheiratet hatte. Es läfst dies schliefsen, dafs Hörnigk, der fremde Bildhauer, sowohl in Pirna bekannt war — denn sonst hätte er eine Ratsherrntochter, ohne Bürger zu sein, wohl kaum zur Frau bekommen — als auch, dafs er nicht selbständiger Meister war, da er noch nicht den Bürgereid geschworen hatte. Also wird Hörnigk wahrscheinlich als Geselle tätig gewesen sein, und zwar, wie es kaum anders zu folgern ist, als der Gehilfe des Meisters,

der den Lauensteiner Altar schuf, d. h. Michael Schwenkes. Lorentz ist ohne Zweifel eine wesentlich geringere Kraft als sein Lehrer. Die Komposition der einzelnen Figuren, die Wiedergabe des Nackten wird nicht mit demselben Geschick gegeben, obwohl das Jüngste Gericht aufser der Abhängigkeit von dem zu Pirna eine die meisten sächsischen Bildhauer hinter sich lassende Kenntnis des menschlichen Körpers und Gewandtheit in der Meifselführung dartut. Seinem Vorbilde gegenüber mufs allerdings zugestanden werden, dafs das tiefe Fühlen, das jenes Pathos in den Reliefs des Lauensteiner Altares trägt und echt erscheinen läfst, mangelt, — hier sind die Bewegungen nicht pathetisch, sondern oft emphatisch. Die Bildnisse des Stifters und die der Söhne erscheinen starr und schematisch; in ziemlich starkem Gegensatze hierzu sind die Frauen feiner, lebensvoller nüanciert. An bezeichnenden Einzelheiten merkte ich mir besonders an die grofsen, von dicken, rundlichen Lidern eingefafsten Augen. Weiterhin charakterisiert die Technik Hörnigks, wie er durch kleine Schläge mit dem Spitzeisen den Bart herausarbeitet. Alle Männer tragen denselben struppigen Schnurrbart und das ebenso starre, wie aus Metalldrähten gebildete Haupthaar. Mit ungemeiner Sorgfalt bedachte der Meister die Einzelheiten der Kleidung, wie Krausen, Spitzen, Blumen etc. Ein Michael Schwenkes Art verwandter Faltenwurf gliedert die Mäntel der stehenden Heiligenfiguren wie der Personen in den Relieftafeln; nicht minder finden sich Anklänge an die Arbeiten seines Vorbildes in der Bildung der Gesichter, der Hände etc.; aber alles wird unter Hörnigks Händen kleinlicher, schematischer, trockener, steinerner. Die Architektur und Ornamentik ist reicher; vor allem herrscht das geschmeidige, vielgeformte Blatt- und auch Knorpelwerk.

Der Meister mufs trotz aller unserer Anstände seinen Auftraggebern sehr zu Dank gearbeitet haben, denn sie beschäftigten ihn noch in späteren Jahren.

Die Bünau konnten allerdings mit Stolz auf ihr prunkvolles Epitaphium blicken; denn es stand in seiner blendenden Pracht im ganzen Sachsenlande einzig da.

Die Werke aus späterer Zeit, auf die ich hinwies, sind die drei Grabplatten, die vor dem Epitaphium in die Erde gelegt wurden. Auf der einen ist der Stifter Günther von Bünau († 1619), auf der zweiten Margarete von Bünau geb. von Bredow († 1609) und auf

der dritten Margarete von Bünau geb. von Schleinitz († 1615) abgebildet. Der Beweis, dafs wir diese in flachem Relief in Sandstein lebensgrofs ausgehauenen Figuren derselben Künstlerhand verdanken, ist leicht zu liefern. Es finden sich nämlich wieder das strähnige Haupt- und Barthaar des Mannes, der eigenartige Faltenbruch in der Schärpe, die Feinheit der Individualisierung bei den Frauen, die hier denselben Reiz hat wie auf dem grofsen Denkmal. Das Antlitz der älteren Margarete ist sogar ganz vorzüglich charakterisiert. Von der gleichen Hand rührt schliefslich das an der westlichen Wand der Kapelle hängende, in Sandstein und Marmor gefertigte Epitaphium eines unbekannten Fräuleins von Bünau her. Die umrahmende Architektur, die Säulenform wie die Verwendung des nämlichen Ornamentes, derselben verzierenden Köpfchen, der Masken etc. belegen die nämliche Abstammung. Hörnigk hat in der Gestalt der Verewigten ein kleines Meisterwerk geboten. Wie zart belebt ist das ernste junge Gesicht mit der dünnen, kränklichen Nase, den schmalen Lippen und dem vorstehenden Kinn! In dem oberen Staffelrelief fährt Elias gen Himmel. Das Monument dürfte die jüngste Arbeit des Künstlers sein. Es läfst in uns den Eindruck zurück, dafs Hörnigk als Porträtist offenbar in seltsam einseitiger Weise für die Wiedergabe von Frauenköpfen begabt gewesen ist.

VALENTIN OTTE (OTTO).

(SCHULE ZU DRESDEN.)

Valentin Otte (Otto) ist aus Nossen[39]) gebürtig und wurde 1654 Bürger zu Meifsen, woselbst er auch am 12. Oktober 1673 starb. Er schnitzte für 600 Taler im Jahre 1661 mit Johannes Richter den Altar in Mittweida, der nach Art der alten Flügelaltäre errichtet wurde. Die Predella enthält die Einsetzung des hl. Abendmahls; das Mittelfeld, von den Evangelisten umgeben, den leidenden Herrn. Die Figuren sind nicht gerade tief aufgefafst, aber infolge eines allgemeinen Geschickes im Aufbau und in der Drapierung der in schmalen, brüchigen Falten fallenden Kleidung von einer nicht unharmonischen Wirkung. Der Kontraposto ist konsequent durchgeführt; nackte und halbnackte Beine sind sehr beliebt; genug, das Vorbild der italienischen Schule ist überall erkennbar (z. B. das prahlerische Heraustreten der Muskulatur). Den Hintergrund malten die Künstler. Trotz reicher Ausstattung wirken die Architektur und die Ornamentik ruhig, nicht überladen. Die ganze Arbeit ist bezeichnend für den Barockgeschmack dieser Gegend.

SCHULE
VON
FREIBERG.

ANDREAS LORENTZ.

(SCHULE ZU FREIBERG.)

Andreas Lorentzens*) Name ist zwar in den Bürgerlisten zu Freiberg nicht zu finden, der Meister bezeichnet sich aber um 1550 als Bürger. Er war im Domkirchspiel ansässig, wo er 1556 41 Gulden und 1558 150 Gulden Erbegeld bezahlte. Seine Gattin Margarete gebar ihm 1558 eine Tochter und dann noch drei Söhne, Ezechiel, Samuel und Uriel. Des Meisters Werkstätte befand sich bei der Petrikirche auf dem Kirchhofe. Er wurde 1571 vom Rate angehalten, für diese Steinhütte einen Zins zu geben. Lorentz verklagte deshalb, wie das Stadtprotokoll vom 25. Juli 1572 ergibt, Rat und Schöffen beim Kurfürsten. Dafür rächte sich der Rat, indem er am 22. September 1572 beschlofs: »Andreas Lorentz soll man die Hütte nicht leihen, wegen der Rebellion, so er dem Rat erzeugt.« Die Hütte auf dem Peterskirchhof wurde in der Tat dem Bastian Hanauer zugesagt. Beim Bau des Schlosses Freudenstein in Freiberg geriet Lorentz mit dem obersten Bauleiter Rochus von Linar in Zwiespalt. Er wurde in das Gefängnis geworfen, wie das Stadtschreiben am 20. Dezember 1572 meldet: »Andreas Lorentz den hat der Welsche lassen ins Hundeloch stecken. Will rauss. Man soll

*) Die reichste Quelle für archivalische Notizen über Freiberger Künstler ist die vorzüglich fleifsige Arbeit Konrad Knebels, Künstler und Gewerken der Bau- und Bildhauerkunst in Freiberg, in den Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins. Freiberg 1898. (34. Heft.) Ich verweise für meine aktenmäfsigen Belege ein für allemal auf diese Abhandlung.

ihn wohl verwahren. Der Meister erfreute sich trotz seines, wie es scheint, etwas streitsüchtigen Wesens eines guten Ansehens, wie wir aus einer Notiz über seine Patenschaft vom 8. Juli 1581 bei der Tochter des Magisters Baldewein ersehen. Er wird als »vornehme Person« und als der »Churf. Sechsische Steinmetz, als das Churf. Schloss alhier gebawet worden« bezeichnet. Der Meister starb anscheinend 1588; denn in der Rechnung von 1588—89 ist aller Wahrscheinlichkeit nach von ihm als von einem Toten die Rede. Er wächst als Künstler aus der altdeutschen Schule und der italienisch-niederländischen Kunstanschauung heraus, die sich damals in Sachsen einbürgerte.

Trotz der Streitigkeiten mit dem Rate war übrigens Andreas Lorentz Steinmetz des Rates und erhielt zum Beispiel als solcher von 1556 bis 1566 über 700 Gulden ausgezahlt. Andreas Lorentz lieferte die Steinmetzarbeit für das Sterngewölbe der Allerheiligenkapelle im Dome (und der ehemaligen Sakristei?). Er schmückte das erstere im Mittel mit dem farbigen, grofsen Kurwappen, umrahmt von den Wappen der sächsischen Länder. Die Decke der Sakristei wurde ebenfalls mit dem grofsen sächsischen Wappen geziert. In den Ecken tragen phantastische Ritterfiguren das Gewölbe, und an den Kreuzungspunkten der Rippen treiben musizierende Engel ihr munteres Wesen.

In den Jahren 1567—1587 war A. Lorentz in der 1890 abgebrochenen alten Jacobikirche beschäftigt. Er fertigte vor 1567 die Gewölberippen. Die Schlufssteine der Gewölbe zeigten die Reliefköpfe der zwölf Apostel, das kursächsische und dänische Wappen, ingleichen das Stadtwappen und das Wappen Urban Hartmanns. Nach Knebel war Lorentz bis etwa September 1567 hier beschäftigt, leitete vielleicht auch den ganzen Umbau. Es erscheint auch mir ferner durchaus berechtigt, anzunehmen, dafs Andreas Lorentz die Kanzel in der Jacobikirche gearbeitet hat. Der aus Sandstein gemeifselte Predigtstuhl soll nach den für mich unkontrollierbaren Angaben Steches 1555 gearbeitet sein, sich bis 1564 an einem Pfeiler im Mittelschiff befunden und 1601 erst die jetzige Stellung erhalten haben. Der farbig bemalte künstlerische Schmuck des 1706 veränderten Werkes besteht in Reliefs mit dem Gekreuzigten und der Erscheinung Gottes vor Moses im brennenden Busch, die links oben auf dem Berge sichtbar wird; rechts unten drängen sich Männer und

Frauen, die erstaunt auf das wunderbare Ereignis blicken, heran. Im Hintergrunde dehnt sich das Zeltlager aus. Auf der dritten Platte schildert Lorentz die Aussendung der Apostel. Der Heiland steht in geradezu bedeutender Haltung inmitten seiner Jünger und begleitet die Worte: »Gehet hin in alle Welt« mit schöner und grofser Gebärde. Beide Szenen sind durchaus nicht frei von Ungeschicklichkeiten, aber sie erwecken unser Interesse durch das offene Auge für die tägliche Umgebung. Die Geschehnisse sind frisch, ja lebhaft erzählt. Die Körperhaltung der eher untersetzten Menschen, die Bewegungen der nach Modell gut gearbeiteten Hände ergeben sich zwanglos aus der Handlung. Lorentz liebt eine längliche Gesichtsform mit kleinen Augen und kleinen, spitzen Nasen. Die Stoffe fallen in breiten, tiefeingeschnittenen Falten, die trotz schärferer Umknickung einen energischen Zug besitzen. Das Steinmetzzeichen befand sich, umgeben von A. L., am nordwestlichen Pfeiler der Kirche. Es war plastisch (abgebildet bei Knebel) ausgehauen.

Das Altarwerk in der Schlofskapelle zu Rochsburg ist ein weit hervorragenderes Monument. Es ist bezeichnet, wie folgt: »Durch Andreas Lorentz Schlosmeister, Bildhauer zw Freybergk ferfertigt den XII Decembris Anno 1576. Der Herr Wolff von Schönburgk, Glauchaw und Waldenburgk errichtete das Werk.«

Innerhalb einer sandsteinernen Spätrenaissance-Architektur mit flachem Beschlagwerk, wenigen Buckeln und Masken wurden die Relieftafeln angebracht. Die grofse Mitteltafel führt uns den Gang zur Schädelstätte vor die Augen. Der Heiland steht en face mit ermüdeten Knieen in der Mitte. Die Rechte, von der der Ärmel weit zurückfällt, hat er warnend erhoben zu den Worten, die er zu der tief erschütterten Veronika spricht. Sie ist im Begriffe, Christus knieend zu verehren, der von einem Knechte am herabgerissenen Mantel vorwärtsgezerrt wird, Joseph von Arimathia erfafst das Ende des Kreuzes. An der anderen Seite des Marterholzes, dessen Stamm die ganze Szene durchschneidet, marschieren zwei Reihen Soldaten. Links reiten der Hauptmann und ein Geistlicher; vor dem Heiland gehen Krieger, die die Schächer führen. Rechts stehen auf dem Hügel zwei Kreuze, Volksmassen in ganz kleinen Figuren; im Hintergrunde wird in sehr flachem Relief eine Stadt und eine befestigte Burg sichtbar.

Das Relief ist in der Flächenbehandlung sehr geschickt bearbeitet, die Gruppierung trotz der erheblichen Anzahl von Personen durchaus klar durchgeführt. Die Sicherheit der Zeichnung, die Kenntnis des Körperbaues, die vornehmlich in den Schiebungen und Drehungen der Figuren in der vordersten Fläche auf eine härtere Probe gestellt wurde, gehen entschieden über das Mittelmafs hinaus. Den Meifsel führte Lorentz gleichzeitig eingehend und elegant. Die Figuren baute er ruhig auf, ohne ausladende Gebärden, deren Zierlichkeit der Auffassung der Zeit entsprechen. Das Oval des Gesichtes der mittelgrofsen Gestalten bildete Lorentz diesmal etwas breiter; den Schädel ziemlich flach. Die Anteilnahme der Personen an der Handlung äufsert sich mehr durch ihre Körperhaltung als durch den Gesichtsausdruck. Die Gewänder fallen, dem Stoff entsprechend, schlicht in weichen und schmalen Falten, die kunstlos, d. h. ohne berechnete Gegenüberstellung von ungegliederten und zerlegten Flächen, angeordnet sind.

Zwischen die seitlich stehenden, gekuppelten Säulen fügte der Meister die Relieftafeln mit der Schilderung von Gethsemane, Geifselung, Kreuzigung und Beweinung ein, am Sockel die Austeilung des Abendmahles in beiderlei Gestalt an Wolf von Schönburg, dessen Frau im Hintergrunde steht. Diese beiden Reliefs hat Lorentz natürlich mit besonderer Sorgsamkeit gemeifselt. Es ist in der Tat eine Freude, zu sehen, wie vortrefflich die Figürchen in den Raum gestellt, wie ungesucht lebenswahr die Bewegungen sind, wie sehr zierlich, aber nicht penibel jede Einzelheit ihre Wiedergabe fand.

In der Predella interpretierte Lorentz das leider sehr verdorbene, aber offenbar mit einer Reihe von guten Porträtköpfen ausgestattet gewesene Letzte Mahl, im Aufsatze die Grablegung, die Auferstehung, die Marien am Grabe. Diese Skulpturen sind oberflächlicher gearbeitet, aber die zum Teil sehr bezeichnenden Gesten lassen auch hier die anordnende Hand des Meisters erkennen. Die Freifiguren Christi und Aarons wurden erst später beigefügt. Die gute technische Schulung der alten Zeit und das Studium der früheren Meister — insbesondere deute ich auf Dürer hin — zeichnen diesen Altar aus.

Andreas Lorentz nennt sich Schlofsmeister, weil er seit ca. 1572 für das kurfürstliche Schlofs zu Freudenstein die Aufsenarchitektur und den steinernen Predigtstuhl in der Kapelle, der von einer Engels-

gestalt getragen wurde, gearbeitet hat. Ebenso wird er am Portal die »schön ausgehauenen und zum Teil übergüldeten Bilder«, die Taufe und die Verklärung, die nebst der Jahreszahl MDLXXV und dem Spruche »Gottes Wort bleibt ewig« die Tür der Schlofskapelle zieren, gemeifselt haben. Die Fäden, die zu dem für Wolf von Schönburg geschaffenen Monumente von 1578 in Sayda hinüberführen, sind so kräftige, dafs meines Erachtens auch dies Epitaphium als eine Arbeit A. Lorentzens bezw. seiner Werkstatt angesprochen werden mufs. Nach Steche (III) ist das Monument bezeichnet C. H. P. Ein »C« ist aber überhaupt nicht sichtbar, und die Buchstaben H. P. sind auch als solche nicht vorhanden. Allerdings glaubt man auf den ersten Blick unter einem Baumstumpfe zwei solche Buchstaben zu sehen: eine nähere Untersuchung stellt aber fest, dafs die Riefelungen, die zur Angabe des Terrains dienen, ein solches Monogramm vortäuschen. — Das Werk ist als toskanischer Säulenaufbau dreiteilig aufgebaut worden. Am Sockel grinst uns der Tod einmal als Gerippe im Grabe, das andere Mal aufrecht stehend zwischen Schaufel und Hacke an. Wolf von Schönburg kniet inmitten seiner beiden Gemahlinnen vor dem Kruzifixus. Es fällt sehr auf, dafs Andreas Lorentz, wie es seine grofsen Reliefbilder gegenüber den kleinen stets zeigen, die Relieffläche nur erzwingen konnte, indem er die Körper, besonders die Hände, geradezu platt drückte. Die Projizierung auf die Fläche mifsglückt ihm in diesem grofsen Mafsstabe. Auch die Zeichnung der etwas verkürzten Köpfe ist nicht einwandfrei. Die stark vorgewölbten Augäpfel, die fehlerhafte Anordnung der abgekehrten Gesichtshälfte werden zu sehr sichtbar. Hervorgehoben seien ferner die scharf eingehauenen Gesichtsfalten, die entschiedene Herausarbeitung der charakteristischen äufseren und — cum grano salis sei es gesagt — der seelischen Eigenheiten bei einer relativen Starrheit und Härte in der Modellierung; das strähnige, jedoch nicht borstige Kopf- und Barthaar und die weichen, schmalen Faltenzüge. Die Erfindung der kleinen Szenen, wie z. B. Hesekiel: »Ich lasse meinen Odem ausgehen«; die Anordnung der Erweckung des Lazarus, der halbnackt aufrecht sitzt und anbetend Christus die Hände entgegenstreckt etc. zeugen wiederum von einer gewissen originalen Phantasie.

Auf dem Architrav stehen sechs kleine, trocken und streng

gemeifselte allegorische Vollfiguren. Die Flächenbehandlung der etwas handwerksmäfsig hergestellten Reliefplatten ist ungezwungen — allerdings operiert Lorentz in der vordersten Fläche durchweg mit Profilstellungen. Einige Einzelheiten, wie die segnende Gebärde Gottvaters, Joseph von Arimathia, sind von dem Altar in Rochsburg übernommen.

Ich glaube, man darf die Behauptung aufstellen, dafs Andreas Lorentz der Urheber dieses Monumentes ist, wenngleich die Annahme eines dem Meister sehr nahestehenden Künstlers (Samuel Lorentz), bezw. einer Werkstattarbeit nicht ausgeschlossen sein soll. Die Architektur folgt in ihren mageren Formen, den schmiedeeisernen Bändern der niederländisierenden Geschmacksrichtung.

Das Epitaphium des am 21. September 1581 gestorbenen Joachim von Schönburg und seiner Gemahlin Ursula geb. von Schönburg ist fünf Jahre später in Gelenau »am 16. August dis 81 jahres durch Andreas Lorentz, Bildhaver zu Freibergk gesetzt worden«. Auf der polychromierten grofsen Relieftafel in der Mitte knieen die lebensgrofsen Figuren der Eltern, deren Tochter und deren zwei Söhne. Eine Säulenarchitektur in toskanischer Ordnung fafst die Platte ein. Am Sockel liegt der Tod als Gerippe im Grabe und steht mit Sense und Uhr in der Hand aufrecht da. Auf dem Kirchenboden werden noch ein thronender Christus ohne Kopf, sowie eine stehende Gestalt (die Hoffnung?) aufbewahrt. An keiner Figur konnte ich das von Steche a. a. O. Bd. IV S. 72 wiedergegebene Zeichen finden. Steche mufs demnach Bildwerke gesehen haben, die mittlerweile verschwunden sind. Die Ornamentik bewegt sich mit dem Beschlagwerk etc. in der Richtung der niederländisierenden Auffassung. Dieselben Mängel in der Reliefbehandlung, die wir in Sayda zu rügen hatten, müssen wir auch in diesem Falle hervorheben. In der Modellierung fällt die nämliche Härte der Gesichter auf. Der etwas leblose Ausdruck darf wohl der modernen Bemalung zugeschoben werden; denn sonst verdient die Charakteristik Lob. Lorentz hat nicht nur die allgemeine Familienähnlichkeit stark und bestimmt herausgeholt, sondern auch die einzelnen Köpfe sicher gekennzeichnet, z. B. den gütigen, energischen alten Mann, dessen Antlitz den überlegenen Ausdruck des Alters trägt; den jüngeren, gutherzigen, fröhlichen; den älteren, kraftvollen, fast strengen und aufflammenden, ca. dreifsigjährigen Sohn.

In der allgemeinen Formenbehandlung machen sich von neuem die grofsen Augen mit den stark vorgewölbten Augäpfeln, die scharf eingeschlagenen Gesichtsfalten, die in langen, fliefsenden, weichen Büscheln oder Locken gelegten Haare sehr bemerkbar.

Das jüngste Gericht im Aufsatze ist leider so stark überkalkt, dafs es sich der Kritik entzieht. Die Inschrift ist ungemein bezeichnend für diese Zeit. Sie sei deshalb hierher gesetzt.

Im Ehestand als ich gewesen war
Mit meinem lieben Weibe 5 Jahr
Schickt Gott mir ein gross Hauskreuz zu
Nam sie zu sich in die ewig Ruh
In Kindes Nöten und lies mir
Drei kleine Kinder hinder Jhr.
Ob nun wol ein Stuck mit Schmertzen
Gerissen wart von meinem Hertzen
Auch sonst mit viel betrübter Zeit
Mich Got heimsucht und Traurigkeit
Doch stetz mein Trost und Zuversicht
Auf Jesum Christum war gericht
Dass Ehr zu sich Ausm Jammerthal
Mich sanft wird nehmen auch ein Mal
Und uns wider all beyde zu gleich
Zusammenbringe im Himmelreich
Treulicher mir sein Zusag hielt
Half mir dass ich den Tot nit fühlt
Als ich ein Wittwer gewesen wahr
Nach ihrem Abschiede zwanzigk jar
So ruhe ich hier nun sanft u. still
Bei meinem Weibe nach Gottes Wil.

O Christe unser Gott und Herr
Noch eines von Herzen ich beger
Erbarm Dich Herr der Kinder mein
Und las sie Dir bevolen sein
Leit und für sie die rechte Stras
Weil wir hier seint nur Staub u. Gras.

Andreas Lorentz hat auch die Kanzel in Gelenau geschaffen. In die Brüstung des Aufganges sind vier durch Stichbogen geschlossene Felder mit den Relieffiguren der Evangelisten eingelassen. Der Aufbau des gesamten Werkes ist recht eigenartig. Die Kuppa ist von reliefierten, geflügelten Männern, deren Körper in Fischschwänzen endigen, getragen und mit Reliefdarstellungen des Mosis mit den

Gesetzestafeln, der Taufe und der Kreuzigung des Herrn geziert. Die Figuren haben relativ freie Bewegungen, besonders die Evangelisten, die in origineller Art, mit Ausnahme des Johannis, in Zimmer mit Ausblicken gestellt wurden. Das Bestreben, reiche Abwechslung in alle Szenen zu bringen, äufsert sich hier in einer markanten, wenn auch nicht ganz geglückten Weise. Bei der künstlerischen Legung der Gewänder wird mehr als in Rochsburg an die Gegensätze der Flächen und der langen, hohlen, runden Falten gedacht. Christus am Kreuz erinnert durch seine eher schlanke Gestalt und die weichen fliefsenden Falten entschieden an die Arbeiten von 1578 in Sayda. Leider sind alle Skulpturen dick überkalkt. Der Eisenbeschlag fand auch diesmal in der Ornamentik Verwendung.

Um das Jahr 1582 ist das unserem Künstler stilkritisch zuzuweisende Grabmal des Eugenius Pistorius auf Schlaisdorf hinter dem Altar zu Penig entstanden. Denn Pistorius wurde am 26. Dezember 1582 zu Rochsburg begraben. Die gute Haltung des Adoranten, die Gewandbehandlung und die Modellierung weisen das Relief sicher Andreas Lorentz bezw. der Lorentzschen Werkstätte zu. Die »Marke« dieser, der Tod mit Sense bezw. mit dem Bogen fehlt auch nicht. Sehr nahe verwandt dünkt mich den erwähnten Monumenten das Freigrab des Herrn von Schönburg († 1581) und seiner Gemahlin in der Kirche zu Rochsburg. (Steche denkt an Lorentz oder Walther.)

Der moderne Unterbau wird durch das alte Sims abgeschlossen, in das kleine Ovale mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Herrn eingelegt sind. Auf der Platte des Unterbaues knieen die lebensgrofsen, intim aufgefafsten Figuren der Verstorbenen. Die Ausprägung der Persönlichkeiten ist vielleicht noch besser gelungen als in den bisher besprochenen Skulpturen; besonders müssen wir bei dem Mann den innigen, glaubensstarken Gesichtsausdruck, die leichte Haltung lobend hervorheben. Die Modellierung ist ebenfalls gewandter, frischer und klarer.

Lorentz hat sich offenbar durch seine früheren schönen Arbeiten im Schlosse angespornt gefühlt. Eine Fülle feiner Beobachtungen, z. B. die Art, wie die Frau das Buch hält, der Mann die Hände auf den Knauf des Schwertgriffes aufstützt; ferner die gut erfundenen Gebärden und Stellungen in den kleinen, in der Lorentzschen Werkstätte hergestellten, vortrefflich komponierten und auf die Fläche

projizierten Reliefs belegen, dafs Andreas Lorentz mehr konnte, als er in Sayda und Gelenau gezeigt hat.

Knebel schreibt a. a. O.: »Das Grabdenkmal des am 11. September 1580 gestorbenen Joachim von Schönburg unter Nr. 23 im Freiberger Kreuzgange aufgestellt, ist zweifellos eine Arbeit des Andreas Lorentz.« Ich notierte mir vor dem Monumente, bevor ich Arbeiten von Lorentz gesehen: »Das Flachrelief kommt links nicht ganz aus dem Grunde heraus. Derbe, charaktervolle Steinmetzenarbeit. Auffallend die breit mit dem Meifsel, man möchte sagen fühlbar eingeschlagenen Falten. Die Augen sind grofs geöffnet; die Pupille verschwindet leicht unter dem oberen Liderrande, die Augensäcke sind durch drei treppenförmig übereinander liegende Falten betont. Der Bart ist in feine fadenförmige Strähne aufgelöst etc.«, d. h. ich bemerkte dieselben künstlerischen Eigentümlichkeiten wie in dem angeblich C. H. P. bezeichneten Monument des Caspar von Schönburg in Sayda. Es dürften übrigens die Schönburgschen Grabsteine Nr. 17 (1583), Nr. 21 (1587) und Nr. 25 (1586) in der Annenkapelle zu Freiberg gleichermafsen Andreas Lorentz zu überweisen sein. Sie erscheinen wertvoller, weil sie weniger beschädigt sind.

Dafs Andreas Lorentz weit bekannt gewesen ist, ersehen wir aus einer Notiz, nach der er an dem für Herrn von Minkwitz bestimmten, von Georg Friedrich von Ansbach-Baireuth bestellten Grabdenkmal beteiligt gewesen zu sein scheint, da sich Meister Andreas Lorentz von Freiberg an den Fürsten wegen Zahlung wendet[40]).

Zur Abrundung des Bildes vom Künstler Lorentz sei noch kurz seiner Tätigkeit als Baumeister gedacht. Er erbaute seit dem Jahre 1563 von Grund auf die 1540 niedergebrannte Stadtkirche zu Nossen.

BERNHARD DITTERICH.

(SCHULE VON FREIBERG.)

Bernhard Ditterich, Bildhauer und Bildschnitzer, wurde um 1585 als dritter Sohn Franz Ditterichs d. Ä. in Freiberg i. S. geboren. Am 13. September 1613 erwarb er das Bürgerrecht und starb nach 1640.

Im Jahre 1610 schuf Bernhard Ditterich das in Holz geschnitzte und polychromierte Altarwerk der Freiberger Jakobikirche. Es ist vom Kurfürst Christian II. von Sachsen und seiner Gemahlin gestiftet. Die Predella weist die Einsetzung des Abendmahles auf. Im Mittelschrein erblicken wir die Kreuzigung, aufserdem die Grablegung und an den Seiten die vier Evangelisten; endlich die Auferstehung. Die Szenen sind vollkommen malerisch, unter Nichtachtung der Reliefflächen behandelt, die Figuren sehr gehäuft und auf das mannigfachste bewegt, ohne dafs dieses aus der Situation stets genügend begründet wäre. Leben um jeden Preis! Das Nackte befriedigt, soweit es sichtbar wird. Das Mienenspiel der vollen Gesichter ist lebhaft, jedoch äufserlich. Die Kleidung wird durch eigentümliche Falten, die eigentlich nur als kleine Eindrücke länglicher Art zu charakterisieren sind, etwas unruhig zerrissen. Dem allgemeinen Einflufs Italiens hat auch Ditterich sich nicht entzogen. Der Grablegung diente z. B. irgend eine Abbildung von Raffaels Malerei als Vorlage. — Von demselben Schnitzer ist noch vom Jahre 1614 ein handwerksmäfsiger, polychromierter Altar in Kleinschirma bei Freiberg. Das aus demselben Jahre stammende Altarwerk zu Gränitz ist nicht mehr erhalten. Der Altar

in der Bergkirche zu Annaberg, der von ca. 1620 stammt, hat meines Erachtens mit Ditterich nichts zu tun. Es ist eine sehr minderwertige Schnitzerei. Steche, der für jene Zuweisung eintritt, bemerkt selbst gelegentlich des Altares in der Marienkirche zu Marienberg: »Den hölzernen polychromen Aufbau, der an den des Altares in der Bergkirche zu Annaberg erinnert, fertigte Andreas Helmert 1617.« Damit dürfte wohl auch der Meister für Annaberg genannt sein.

Endlich sei noch erwähnt, dafs Ditterich für den Rat seiner Vaterstadt 1623 ein »Crucifix vff der Taffel«, d. h. auf dem Ratstische »angerichtet« hat. Er erhielt für diese Arbeit, die wohl nur eine Reparatur war, 2 Gld. 6 Gr. ausbezahlt.

MICHAEL HOGENWALD.

(SCHULE ZU FREIBERG.)

Michael Hogenwald, aus Freiberg gebürtig, ist seit 1595 bekannt. Er lebte seit diesem Jahre in Chemnitz und scheint als Künstler am ehesten mit der Familie Lorentz in Freiberg in Verbindung zu bringen sein. Ein datiertes Werk von seiner Hand ist der sandsteinerne Taufstein in der Kirche zu Niederrabenstein. Am Fuſse der Taufe knieen dreizehn reizende Kinder — der Erzählung nach Portäts der Sprösslinge des Stifters. Die Kuppa trägt die Namen und Wappen der Stifter George von Carlowitz († 1619), Gertrud von Rörwitz, Helene Edle v. d. Planitz und Anna von Ende. Laut einer alten Nachricht hat »der Edle und Gestrenge und Ehren Herr George von Carlowitz, Kurfürstl. Sächs. Oberforstmeister des Gebürgischen Kreises, der Kirche allhier zum Stein aus Sonderlicher Gottseligkeit und Andacht diesen Taufstein machen lassen und die Kirchfahrt damit verehrt und ist derselbige am 20. Tage Decembris des 1595. Jahres von Michael Hogenwald, Bildhauer in Kempnitz, welcher ihn auch gemacht, versetzt worden. Kostet sammt dem Becken vierzehndt halbe Gulden«[41]). Das Arrangement ist anmutig; die Kinder sind derbe gezeichnet, aber gut gemeiſselt. Die Gewandung schmiegt sich scharf und knitterig gefaltet, wie bei den Lorentzen, an die Körper an. Ob der sandsteinerne Altar, wie Steche vermutet, auch von Hogenwald herrührt, möchte ich nicht ohne Vorbehalt behaupten. Er wurde anno 1615 gearbeitet. Auf der von einer korinthischen Säulenarchitektur umgebenen mittleren Tafel ist die

Kreuzigung und die Familie des Stifters — wohl George von Carlowitz — als Reliefbild gemeifselt. Über dieser Tafel erblickt man eine Platte mit der Grablegung, seitlich davon allegorische Figuren. Das Werk wird abgeschlossen durch einen Aufsatz mit einer Dreifaltigkeit. Eine Relieftafel des Abendmahles ziert die Predella. Die Figuren sind einfach bewegt, schlicht empfunden. In den Köpfen spiegelt sich ein lebhaftes, anerkennenswert nüanciertes Innenleben. Den Hintergrund skulpierte der Bildner in ganz flachem, malerischem Relief. In der niederländisierenden Architektur mit den Früchten etc. nehmen wir auch Knorpelwerk wahr. Sollte Hogenwald diesen Altar geschaffen haben, so entstammen auch die sandsteinernen, lebensgrofsen Relieffiguren des Georg von Carlowitz († 1619) und seiner Gemahlin seiner Kunstfertigkeit. Die künstlerische Auffassung, die schlichte, lebensvolle Charakteristik, der gute Aufbau der Gestalten, die Gewandbehandlung lassen kaum einen Zweifel zu. Wenn Hogenwald auch der Urheber dieser Werke ist, so hat er sich innerhalb einer gesunden, einfachen Auffassung der Kunst aus einem derb empfindenden Meister zu einem feinfühligen entwickelt. Diese Annahme ist nicht ausgeschlossen; denn die Berührungspunkte zwischen dem Taufstein und diesen letzten Arbeiten fehlen nicht. Hogenwald würde dann fernerhin ein weiteres Beispiel dafür sein, dafs der neue Impuls, der durch die direkte Verpflanzung italienischer Schulelemente gegeben war, von einem guten deutschen Bildhauer verarbeitet werden konnte, ohne in Schwulst und mifsverstandene Eleganz sich zu verlieren. Die Kirche zu Löfsnitz bei Schneeberg besafs einen Taufstein von seiner Hand. Michael Hogenwald starb 1626.

SAMUEL LORENTZ.

(SCHULE ZU FREIBERG.)

Samuel Lorentz ist ein Sohn des Andreas Lorentz und seit 1571 in Freiberg nachweisbar. Er wird in diesem Jahre zuerst als Taufpate von Chr. Roden's Steinmetzen Sohn Michael aktenmäfsig aufgeführt. Sein Tod mufs zwischen 1593 und 1595 erfolgt sein.

Ein bezeichnetes Werk, das er allein gearbeitet hat, finden wir in Penig. Es ist das Epitaphium des 1586 verstorbenen Hans Ernst von Schönburg. Der Verstorbene kniet en relief nach rechts vor dem Kruzifix inmitten einer toskanischen Säulenordnung; seitlich stehen vor den gekuppelten Säulen Moses und Johannes d. Ev. Im Aufsatze ist die Auferstehung dargestellt. — Das Werk ist bezeichnet: Samuel Lorentz B. H. zu Frei . . — Die architektonischen Glieder sind in relativ reinen, aber nicht edelen Formen gehalten. In der Ornamentik machen sich das Beschlagwerk und die niederländischen Knöpfe wenig bemerkbar. Die Todesembleme sind denen an den Werken des alten Lorentz durchaus verwandt, z. B. der Tod im Sarge.

Den knieenden Stifter mit seltsam buschigem Haar charakterisierte Lorentz äufserlich ganz markant, aber ohne in den Kern der Persönlichkeit einzudringen. Die technische Anlage des Kopfes ist recht sicher, ja resolut; die Hände sind hingegen ziemlich schematisch gearbeitet. In den Vollfiguren wie im Relief tritt uns überall ein ausgesprochen an italienischen Werken geschultes bezw. angereiztes Stilgefühl entgegen. Samuel Lorentz strebt nach Gröfse, Schönheit,

mafsvollem Pathos im Gesichtsausdruck, in der Haltung, in den Gebärden, im Wurfe, der geschickt in breiten, ruhigen und gegliederten Massen zerlegten Gewandungen bei sonst einfachem Kontur der nur durch Stand und Spielbein bewegten Gestalten — einzig in der Auferstehung erklingt ein zu starkes fortissimo in italienischer Sprache. Etwa sechs Jahre später schuf Samuel Lorentz sein Meisterwerk in Nieder-Planitz. Heinrich von Beust mit seiner Gemahlin Barbara geb. Löser hatten aus Freude über die Geburt eines Sohnes einen Altar gelobt. Das in Sandstein in der Form eines Flügelaltares ausgeführte Werk trägt die Bezeichnung S. fecit und die Jahreszahl 1592. Die in zierlichstem Mafsstabe ausgeführten Darstellungen sind folgendermafsen angeordnet:

	Auferstehung des Herrn	
Wappen des Stifters	Ahnenwappen	Wappen der Stifterin
Taufhandlung	Abendmahl	Beichthandlung
Figur des Stifters	Geburt des Herrn	Figur der Stifterin.

Das Abendmahl wurde unter freier Benutzung des Leonardoschen Werkes konzipiert. Die vornehm und schlicht aufgefafsten Figuren bewegen sich lebhaft. Der Faltenwurf ist elegant, aber etwas scharfbrüchig, das Haar voll und in der Masse behandelt. In der Anbetung wufste Lorentz gar fein und sinnig die innige Hingabe, die nur in der Madonna etwas theatralisch wird, auszudrücken. Die Abendmahlsausteilung und die Beichte, Handlungen, die dem einfachen Dasein abgelauscht und doch religiös empfunden sind, besitzen erheblicheren Kunstwert. Die Porträts sind in häfslicher Weise abgeschnitten, aber gut und kraftvoll gekennzeichnet; insbesondere darf der Ausdruck der Augen hervorgehoben werden. In den Einzelheiten der Formengebung kann natürlich die Einwirkung der italienisch-niederländischen Kunst nicht verkannt werden. In der Ornamentik dominiert das Rollwerk, hingegen sind die Früchte und das Beschlagwerk wenig verwendet worden. Samuel Lorentz arbeitete auch ein nicht erhaltenes Epitaphium für Kurfürst Christian I. von Sachsen, das ihm dessen Gemahlin setzte. Eine Tatsache, die das Ansehen, dessen er sich erfreute, uns von neuem belegt.

Samuel Lorentz geht über seinen Vater hinsichtlich des Formen-

verständnisses, des künstlerischen Könnens hinaus, bleibt aber wohl in der Ehrlichkeit des Schaffens zurück. Nagler erwähnt in seinem Künstlerlexikon Bd. 18, dafs unser Künstler 1586 einen Altar für die protestantische Kirche in Prag gearbeitet habe.

Gemeinsam mit seinem Bruder Uriel (vergl. hierzu S. 110) verfertigte er das Grabmal des am 15. Oktober 1584 verstorbenen Wolf von Weifsenbach in Thurm. »Das sandsteinerne Werk zeigt sich auf starkem Sockel als einfache toskanische Säulenarchitektur mit dorischem Gebälk. Seitlich links die freie weibliche Figur des Christentums mit Kreuz und Kelch; die rechter Hand anbetend dargestellte weibliche Figur ist leider verstümmelt. Die Architektur krönt eine Reliefdarstellung der Auferstehung innerhalb einer ionischen Säulenstellung. Die Mittelplatte zeigt im Hochrelief die lebensgrofsen knieenden Gestalten des Verstorbenen und seiner zwei als verstorben charakterisierten Gemahlinnen. Dies farbige, teilweise vergoldete Werk ist seinerzeit entsprechend mit Nachahmungen von farbigen Marmor und Serpentinplatten belegt.« Das Werk ist bezeichnet »Samuel et Uriel Lorentz fratres Fribergue hoc opus perfecerunt«. Das Werk entstand 1584 85. Abermals begegnen wir dem von der Familie Lorentz oft verwandten Symbole des Todes, der einmal als Gerippe im Sarge liegt, ein andermal als Sensenmann aufrecht steht.

Die kräftige, aber auch etwas grobe und harte Charakteristik der Porträtierten schildert den Mann als einen derben, scheltenden, eigensinnigen, aber auch gutmütigen Menschen; die erste Frau als eine ähnlich geartete Landfrau, während die weichen Züge der zweiten Gattin auf ein feineres, sinnenderes Leben schliefsen lassen. Die vereinigten Meifsel der Gebrüder arbeiten geschickt, aber ihre Gestalten durchströmt kein warmes Blut — wohl durch die Mitarbeiterschaft Uriels bedingt. Die herkulisch gebildeten Wächter bei der Auferstehung, die Verkürzungen des im Tanzschritt auferstandenen Christus lassen in der Erfindung wie in den Einzelheiten nach wie vor die italienisierende Richtung hervortreten; besonders unverhüllt in den allegorischen Frauenfiguren, die für diese die günstige Wirkung brachte, dafs die Meister sich bemüht haben, ihren Vorbildern nicht nur in den schlanken Verhältnissen, sondern auch in der sorgsamen und leichten Bearbeitung des Nackten nahe zu kommen. — Ebenfalls vom Jahre 1584 ist das gemeinsam von »Samuel und Uriel

Lorentz zu Freibergk gelieferte steinerne Grabdenkmal in der Dechaneikirche zu Brüx in Böhmen.

Innerhalb der hergebrachten schematischen Architektur haben eine ältere und eine jüngere Frau sich vor dem Gekreuzigten, dessen Bildnis zwischen ihnen hängt, auf die Kniee geworfen. Die Inschrift lautet: »Anno Dni MDLXXXIII den 8. Mai ist in Got verschieden — Frau Ursula v. d. Weitmühl des — Wolfgang von Wzezssowitz auf Malhastitz weiland Obrister, Herr Landschreiber der Cron Behaim allhier begraben« — und weiterhin: »Anno Dni 1581 — ist verschieden — Fräulein Magdalene v. d. Weitmühl auf Brüxer Schloss, allhier begraben.«

Im Aufsatz ist die Auferstehung Christi; im Giebelfeld der segnende Gott Vater im Relief dargestellt. Links und rechts stehen unten und oben vier Rundfiguren der Tugenden.

Die im Hochrelief gearbeiteten Gestalten der Abgeschiedenen sind gleichsam wie flachgedrückt — namentlich die Hände! Man wird ein wenig an das Werk in Sayda erinnert. Die Kennzeichnung der Persönlichkeiten haftet an der Oberfläche, die Modellierung wirkt hart und steinern. Die allegorischen Figuren bieten sowohl im Körperbau wie in der Anordnung der Kleidung nichts Neues.

An den Sockeln der Säulen brachten auch diesmal die Künstler das »Monogramm« der Familie, das Skelett im Sarge bezw. eine aufgeschlagene Bibel in ganz flachem Relief an.

URIEL LORENTZ.

(SCHULE ZU FREIBERG.)

Uriel Lorentz ist seit 1607 bekannt. Er ist wohl in Freiberg als Sohn des Samuel Lorentz d. Ä. geboren. Jedenfalls können wir künstlerische Relationen zu diesem aufweisen. Der Vergleich zwischen dem einzigen früheren Werke Uriels, dem in teilweise vergoldetem Sandstein skulpierten Denkmal Chr. Friedrichs von Schönburg in Penig und der ebendort aufgestellten Grabplatte des Samuel Lorentz für Ernst von Schönburg (1586) nimmt jeden Zweifel. Uriel Lorentz schuf seine Arbeit nach anno 1607. Er bezeichnete sie »Uriel Lorentz Bildenhawer«. Der Verstorbene kniet innerhalb einer korinthischen Pfeilerarchitektur, die mit Früchten, Schmiedewerk, Fratzen, Köpfen etc. verziert wurde. Das Halbrund der Bekrönung hat die Auferweckung des Lazarus aufgenommen. An den Seiten stehen die drei Tugenden. Uriel Lorentz ist entschieden ein schwächerer Künstler als Samuel. Die Figuren sind weit leerer, gebärden sich im üblen Sinne pathetisch, verraten jedoch trotz der trockenen, steinernen Modellierung ein gewisses Geschick. Die Röcke und Mäntel fallen in Massen, brechen sich dann wiederum mit einer Knittrigkeit, die geradezu an alte deutsche Bildwerke mahnt. Wir werden hierdurch von neuem daran erinnert, dafs sich in der bildhauerischen Tätigkeit der Lorentzschen Familie die alte deutsche Bildnerei gleich einer Unterströmung bemerkbar macht.

MARCUS RÖHLING.

(SCHULE ZU FREIBERG.)

Marcus Röhling stammt aus Annaberg und empfing 1612 für 2 Gld. 6 Gr. das Freiberger Bürgerrecht. Sein einziges bestimmt erkennbares Werk zeigt seine künstlerische Abhängigkeit von der Künstlerfamilie der Lorentz (Uriel?). Den Altar zu Königsfeld bei Rochlitz, von dem die Rede ist, stifteten anno 1613 Wolfgang und Heinrich von Ende zu Ehren der hl. Dreieinigkeit wie dem Gedächtnisse Quirnis und Marias von Einsiedel. Wir erblicken innerhalb einer reichen Säulenarchitektur, die sich durch das Beschlagwerk, Fratzen, Kartuschen als niederländisierend kennzeichnet, in der Mitte aus Alabaster die Kreuzigung; darüber die Auferstehung; darunter das heilige Abendmahl. Links über der Kreuzigung bemerkt man den Evangelisten Lucas, rechts einen Apostel mit einem Buche; Johannes der Täufer steht links, Moses rechts vom Aufsatze, unter ihnen der Phönix und der Pelikan. An Steinsorten sind verwendet: grauer Marmor, Alabaster und Serpentin. Die Bewegungen der oft übertrieben langen Figuren sind sehr geziert. Die Ausarbeitung ist sehr minutiös, aber trocken. Der italienisierende und antikisierende Stil gibt der ziemlich wertlosen Arbeit ein gewisses Ansehen.

JOHANNES GRÜNBERGER.

(SCHULE ZU FREIBERG.)

Johannes Grünberger von »Freiburgk aus Meissen« vollendete 1619 die Kanzel aus Sandstein in der katholischen Pfarrkirche zu Frankenstein in Schlesien. Er wird ein Sohn des Jonas Grünberger sein, der am 22. November 1592 in der Domkirche zu Freiberg einen Sohn Jonas taufen liefs.

Die Kanzel zu Frankenstein wird von einem Engel und einem bärtigen Manne, Habakuk, getragen. In die mit Säulen bestandene Brüstung sind alabasterne Relieftafeln mit Szenen aus der Heilslegende eingelassen. Diese Reliefs sind so malerisch angelegt, dafs man unwillkürlich an Malereien als Vorlage denkt. Der künstlerische Wert ist unbedeutend. Der Tenor der Erzählung, die Komposition wie die technische Arbeit ist gleich geringwertig. Beziehungen zu bestimmten Freiberger Künstlern möchte ich nicht zur Erörterung stellen.

SCHULE
VON
SCHNEEBERG.

JOHANN HEINRICH BÖHME D. Ä.

(SCHULE ZU SCHNEEBERG.)

Johann Heinrich Böhme d. Ä. wurde als der Sohn des Bildhauers Johann Böhme, der im Jahre 1667 als Ratsverwandter starb, zu Schneeberg am 6. Juli 1636 geboren. Er wurde mit der 1640 geborenen Kath. Kobel getraut, hatte vier Söhne und starb ca. 1679 gelegentlich der Ausführung einer Arbeit in Weifsenfels. Die Witwe verschied im Jahre 1688. Böhme bekam »ein Lebens ähnliches Bildniss uffen Gottes-Acker« in Stein gesetzt[42]). Er ist unzweifelhaft mit der italienischen Plastik, aber wohl kaum direkt mit der Nossenischen Schule eng verknüpft gewesen; nicht minder stark auch von der altdeutschen, ganz konkret ausgesprochen, vor allem von der Cranachschen Schule berührt worden. Deshalb weise ich ihn nicht der Dresdener Schule zu, sondern lasse ihn als Haupt einer Schneeberger Schule auftreten.

Das älteste Werk, das wir mit grofser Wahrscheinlichkeit fest datieren können, ist der Altar zu Grofsolbersdorf. Im Jahre 1643 wurde die Kirche »durch des Krieges Wesen« verzehrt, und durch Heinrich Hildebrand von Einsiedeln in demselben Jahre wieder aufgebaut bezw. mit Glocken laut Datierung geschmückt. Derselbe Hildebrand von Einsiedeln stiftete mit seiner Gemahlin den Altar. Es ist also im höchsten Grade berechtigt, anzunehmen, dafs auch ca. 1643/45 die Kirche diesen Schmuck erhielt. Der Altar ist in strenger italienischer, aber mit Knorpel und Ohrmuschelwerk dekorierter Säulenarchitektur aus verschiedenartigem Marmor aufgebaut. Die

Figuren sind aus Alabaster geschnitten. Die Predella schmückt die Stiftung des Abendmahles, den mittleren Hauptteil des Altares die Figur des Gekreuzigten, die der Maria und Johannis d. Ev., sowie zwei Engel; seitlich eingerahmt von den Reliefs der Verkündigung und der Anbetung der Hirten. Zwischen den Säulen knieen die Stifter Hildebrand von Einsiedel und seine Gemahlin geb. von Ponickau. Auf dem Gebälk stehen Petrus und Paulus sowie zwei Wächter. Eine Darstellung der Auferstehung schliefst den Hochbau ab. Das ganze Werk besteht mit Ausnahme der Verkündigung, Geburt und Abendmahl aus einzelnen Vollfiguren. Melzer teilt in seiner 1684 erschienenen Chronik im 43. Titel mit, »dafs dergl. kostbarer und künstlicher Altar in der Kirchen zu Gross-Olbersdorff unter Hochadel. Einsiedelischer Collatur von ihme auch verfertiget ist« [48]). Auf welche Akten hin diese Bestimmung gemacht wurde, weifs ich nicht, — stilistisch ist sie jedenfalls unanfechtbar. Der italienische Einflufs, der sich in Sachsen von neuem bemerkbar macht, äufsert sich zunächst darin, dafs die überreich mit Figuren, Hintergründen ausgestatteten Reliefbilder einfacher werden und allmählich einzelnen Rundfiguren, die zu Gruppen zusammentreten, Platz machen. — Der Gekreuzigte ist soeben abgeschieden. Tiefe körperliche und seelische Erschöpfung liegt über den edlen Zügen des schmalen, zarten Gesichts mit dem kleinen Vollbart ausgebreitet. Zu seinen Seiten stehen die schlanken, etwa in Guido Renischer Anschauung vornehm und frei bewegten Gestalten mit fliefsenden und ruhigen Umrissen. Eingehüllt in den voll und grofsartig fallenden Mänteln blicken sie mit sprechend bewegten Händen, leicht empathischem Wesen, ein wenig Pose in der Haltung, zum Heiland empor. Beim letzten Mahl hat der Herr mit den Jüngern an den Lang- und Schmalseiten Platz genommen; an der diesseitigen sitzen Judas und ein Apostel. Auch jetzt bemerken wir hochgebaute Gestalten mit kleinen, runden Köpfen. Diese geistvollen Männerköpfe entnahm der Meister ursprünglich dem Leben, veränderte sie aber dann seinen Zwecken entsprechend. Die Handbewegungen sind für jede Person bezw. deren Stimmung in sehr überzeugender und selbständiger Weise erfunden worden. Böhmes pièce de résistance ist, es sei gleich hervorgehoben, die Hand. Er hat eine besondere Begabung, die Sprache der Hände zu verdolmetschen. Als eine weitere Eigentümlichkeit des Böhmeschen Stiles sei das

Haar erwähnt. Dasselbe ist stets wie fest gerollt und gedreht gearbeitet; selbst wenn es in langen Locken fällt, verliert es das Körperhafte nicht. Petrus und Paulus rufen Erinnerungen an Fra Bartolomeo und Raffael wach. Der Auferstandene hat in seiner Haltung wieder die Mischung von Majestät und Pathos. Von echtem künstlerischem Verständnis legt die Flächenmodellierung des nackten Körpers Zeugnis ab. Die schlafenden Wächter wirken mit ihren kolbigen Nasen etwas reichlich derb realistisch.

Die Reliefs sind in der technischen Anlage gut, aber sicher nicht eigenhändig. Die Anbetung ist zudem auch mangelhaft komponiert. Die Porträts kann man als Miniaturbilder mit dem Meifsel aus Alabaster herausgeschlagen bezeichnen. Sie verdienen in dieser Hinsicht viel Lob und wirken recht naturwahr. Sie muten allerdings etwas kalt und höfisch an, gleich den feinen, lebensgewandten Menschen in Stulpstiefeln, spitzenbedecktem Koller und dem langen, kostbaren, reichverzierten Seidenkleid.

Der Wolkensteiner Altar wurde nach Schiffners Worten[44]) im Jahre 1652, nach meiner an Ort und Stelle gemachten Notiz am 20. September 1648 aufgestellt und HB bezeichnet. Melzer bemerkt a. a. O. dazu: »Johann Böhm, welcher hin und wieder stattliche Kunst-Stücke verfertiget, unter welchen der Altar in der Kirchen zu Wolckenstein aus lauter Stein, besonders Alabaster und Serpentin, gehauen und uff ziemliche Kosten des damahligen Amtschöffens daselbst Hansen Rechenbergs aufgesetzet ist.« Der Altar ist in der Tat aus Kalkstein, Alabaster und Serpentin errichtet — leider heute dick bemalt. Gekuppelte korinthische Säulen tragen ein Sims, auf dem ein Rundbogen aufliegt; auf diesem wieder ein kleiner Aufbau. In der Mitte schilderte Böhme im Reliefbild das Abendmahl. An den Seiten treten uns unten und oben die vier Evangelisten als Freifiguren entgegen; in dem Aufsatze thront der segnende Gott Vater en relief und zuoberst der Heil spendende Heiland als Rundfigur. Das ganze Werk atmet warmes Leben und zeichnet sich durch grofse technische Vorzüge aus. Die Detailarbeit ist vortrefflich. Sie hebt bei aller peinlicher Ausarbeitung doch stets das Wesentliche klar heraus. Im segnenden Christus, dessen Handaufhebung geradezu eine grofse Wirkung hervorruft, wie auch in den Evangelisten — dem vornehmen Markus, dem geradezu leidenschaftlich hingerissenen

Johannes bemerken wir in den Faltenzügen der Bekleidung im wesentlichen den italienischen Geschmack; im Abendmahle aber ausgedehnte Partieen enganliegender Flächen, aus denen langgezogene, röhrenartige und mit »Augen« versehene Faltenzüge aufstehen. Wir müssen hier einen Einfluss der altdeutschen, speziell der Cranachschen Bilder in Schneeberg konstatieren. Von hervorragender Güte sind wieder die individuellen, vergeistigten Hände. Auch der effektvolle, jedoch fast immer mit künstlerischem Verständnisse durchgeführte Contraposto, der durch ein mit leicht gebogenem Knie vorgesetztes Bein noch eine besondere Eigenart erhält, sowie die durchgehends gewandte Modellierung seien nochmals hervorgehoben.

Steche bemerkt zu dem Altarwerk in Wolkenburg: »Diese Bildhauerwerke rechnen zu den schönsten ihrer Zeit im Lande, man möchte sie als Arbeiten Joh. Heinr. Böhmes d. Ä. ansprechen.« Irgend ein Zweifel erscheint mir hier unangebracht.

Die Herrschaft Wolkenburg fiel 1635 an Heinrich Humbold von Einsiedel, dessen Nachkommen sie noch heute besitzen. Im Jahre 1657 stiftete Agnes von Einsiedel geb. von Schönburg das Altarwerk in der — jetzigen alten — Kirche zum Gedächtnis ihres Gemahles Rudolf Humbold von Einsiedel. In der Mitte des im italienisierenden Zeitgeschmack aufgeführten Altares interpretiert Böhme in sehr hohem Relief das Gebet in Gethsemane. Der Heiland kniet ganz allein nach links in dem überreich ausgestatteten Garten. Er hat das Haupt fast wild zurückgeworfen und hebt die festgefalteten, sehr feinfühlig geformten Hände im ringenden und bittenden Gebet zum Engel, der links oben mit Kelch und Kreuz erscheint.

Im Abendmahl, das in der seit 1650 wieder aufgestellten Predella angeordnet ist, hat Böhme zu der im Cranachschen Altarbild zu Schneeberg gegebenen Komposition gegriffen. Dementsprechend setzte er den Heiland an eine Schmalseite. Der Erlöser hat sich ein wenig erhoben und reicht, weit über den Tisch langend, den Bissen an Judas. Mit gutem Rechte dürfen wir die trefflich beobachteten und wiedergegebenen Handbewegungen, die geistvollen, der Natur entliehenen, von vollen Locken und krausen Bärten umrahmten Köpfe der Apostel loben. Lebhaft interessiert es, den Kampf der italienisierenden und der altdeutschen Ansichten in der Anordnung, der Durcharbeitung des Gewandes zu verfolgen. Dafs die Reliefläche

Heinrich Böhm d. ä.: Predella des Altares in Netzschkau.

fast an allen Punkten ungezwungen gewahrt blieb, sei noch angemerkt, wie der weichen, etwas kalt routinierten Meifselführung Erwähnung getan.

Diese letztere Eigenschaft nimmt man vorab in dem wiederum sehr elegant, aber auch wieder kühl und lebenswahr geschilderten Stifterpaar, das nur ca. 40 cm hoch ist, wahr. Das Abendmahl, das Böhme 1659 in Netzschkau für den von Carl von Bose gestifteten Altar in Salzburger Alabaster meifselte, gehört unstreitig zu den lehrreichsten Arbeiten dieser Zeit überhaupt und zu den für unseren Künstler wichtigsten. Böhme gibt nämlich eine genaue Kopie des letzten Mahles am Cranachschen Altare zu Schneeberg, das er einfach in den plastischen Stil übersetzte. Wir fanden bereits starke Anlehnungen an dieses Bild in dem Wolkenburger Abendmahl und in ihm auch die Erklärung für die Veränderungen im Stile des Meisters. Böhme fügt als selbständiges Gut vor allem die belebten Gesichter, die verständnisvoll gearbeiteten Hände und die freie, auf die Herrschaft gröfserer Flächen bedachte technische Bearbeitung hinzu. —

Aufser diesem Abendmahl haben wir noch das aus weifsem Marmor gefertigte Hochrelief der Gestalt Gottvaters mit der Weltkugel über der Tür eines Saales im Schlosse zu Netzschkau von dem zu unbekannter Zeit zerstörten Altar überkommen.

An der Hand der zuletzt besprochenen Werke können wir mit vollkommener Sicherheit stilkritisch dem œuvre Böhmes d. Ä. das umfangreiche, aber wie stets in kleinen, ca. 40 cm hohen Figuren hergestellte Grabmonument der Familie Bose in der Marienkirche zu Zwickau zurechnen. Das Grab steht an die Wand gelehnt in der Boseschen Kapelle, die laut folgender Inschrift gegründet wurde von »Carl Bose vff Netsschkaw, Mylav Elsterberg Nossmiz Christ vnd Schneckengrün, Lengenfeld Schweinsborgk Lauterbach Crimmizschau Fvchshagn, Freudenhof von Breitingen, Churf. S. Obrister zu Ross Landeshauptmann von Zwickau vnd Werdow liess Begräbniss vnd Grvft 1637 erbaven 1657 erweitern vnd dies Epitaphium fertigen lassen«.

Wie gesagt, die stilistischen Eigenheiten verlangen die Zuweisung dieses Werkes an Böhme d. Ä. Die Tatsache, dafs der Herr von Netzschkau bereits für ein anderes Werk des Meisters als Besteller namhaft gemacht werden durfte, unterstützt die Hypothese.

Das Epitaphium baute Böhme in hergebrachter und zeitentsprechender Anordnung als italienisierende Säulenarchitektur in schwarzem und farbigem Marmor auf. Das Mittelbild stellt im Hochrelief in sehr ähnlicher Art wie in Wolkenburg das Gebet in Gethsemane dar; nur hat der Meister das Bild um zwei nicht gerade sehr geschmackvoll hingelegte Jünger vermehrt. An den Seiten knieen die beiden Stifter, Mann und Frau. Auf dem Sims stehen links und rechts Moses und ein Prophet (Evangelist?); oben sitzt der Heiland als Schmerzensmann. Heben wir zuerst die diesem Werke mit den anderen gemeinsamen Eigentümlichkeiten heraus, so müssen wir die freie Technik, die schlanken Körper, die altertümliche Gewandbehandlung, die kleinen Gesichtszüge, die volle, lockige Haarbehandlung, die zierlichen, lebensvollen Hände anmerken. In dem Propheten mit dem scharfgeschnittenen, bartlosen Gesicht können wir zudem einen Bekannten aus dem Wolkenburger Abendmahl begrüfsen. In der reichen pflanzlichen Ausstattung des Gartens äufsert sich derselbe Geschmack wie in Wolkenburg, und in den Stiftern von neuem die frappant objektive Naturbeobachtung, die in diesem Falle nur durch ein intimes Einfühlen in die Dargestellten stark an Kühle verloren hat. Diese Stifterfiguren sind nicht nur elegant gemeifselt, mit den Zufälligkeiten der äufseren Erscheinung, mit sprechenden Händen, sondern auch mit Herz und Verstand beschenkt worden; wahrscheinlich, weil sie selbst mehr davon besafsen. Carl von Bose macht entschieden den Eindruck eines Mannes, der über das Mittelmafs hinausragte.

Die drei Vollfiguren der Heiligen befriedigen nicht ganz. Sie sind wohl gut belebt, insbesondere der Prophet; hingegen ist die Kontur der Figuren reichlich unruhig. Der nach italienischem Vorbild in vollem Wurfe um die Gestalten gelegten Kleidung wurde Böhme nicht völlig Herr. Der Schmerzensmann sieht geradezu larmoyant aus.

Diesen zusammenhängenden Aufbauten können wir noch die einzelnen Werke in der Dresdener Antikensammlung zufügen: die Hochreliefs Christus als Salvator bezw. J. H. B.; Johannes der Täufer bezw. J. H. B. 1673 und die knieende, betende Figur des Kurfürsten Johann Georg II. bez. J. H. B. 1674.

Alle drei Werke sind aus Alabaster geschnitten. Die beiden ersten Werke komponierte Böhme einfach; den Kurfürsten liefs er hin-

gegen in fast zu bewegter und etwas unfreier Haltung knieen. Der Körper ist nach rechts gewendet, der Oberkörper ein wenig nach links herumgeworfen und zurückgelegt, während die in leidenschaftlichem Gebete zusammengelegten Hände leicht weggestreckt sind. Der Kopf ist nicht ohne Ausdruck, aber von der Kälte Böhmescher Gesichter nicht frei; das Haar der Allongeperücke ist stofflich gut charakterisiert: nicht minder der lange Mantel mit den weichen Falten. In den Händen waltet die alte Intimität und Sorgsamkeit der Ausführung. Die flüssige und zierliche Technik erfreut, wie stets.

Endlich sei noch erwähnt, dafs Böhme für die Nicolaikirche in Leipzig einen Moses und Christus in den Jahren 1662—1666 für 75 Gld. 8 Gr. zu arbeiten beauftragt wurde.

Als eine Hypothese, die in erster Linie dadurch fundiert ist, dafs ich keinen anderen Künstler als Urheber nennen kann, die technische Vollkommenheit einzig bei Böhme angetroffen habe und einige Züge als gemeinsam bezeichnen darf, möchte ich die Zuweisung des Hahnschen Denkmals in der Zwickauer Marienkirche vom Jahre 1674 an Böhme d. Ä. ausgesprochen haben.

Die in Marmor gearbeiteten Eltern des Stifters knieen zu beiden Seiten des in der Mitte errichteten Gekreuzigten. Die Figuren sind in dreiviertel Lebensgröfse gegeben. Der Heiland blickt aus dem feinen, schmalen Antlitz, dessen kleine, gerade Züge ein dichter Vollbart umrahmt, mit einem Ausdruck zu den Betenden hernieder, in dem die gnadenspendende Milde dessen, der der Welt Sünde auf sich nahm, und die strahlende Sieghaftigkeit des Auferstandenen in wunderbarer Weise sich begegnen. Und wie begeistert erheben, durchleuchtet von Gebeten, die Verehrenden, vor allem der Mann, die Hände zu dem, der die Befreiung von der Sünde, die ewige Gnade den Menschen bot!

Sollte Böhme der Urheber dieses Epitaphes sein, so ist es sein Meisterwerk. Ein Bildwerk lernen wir hier kennen, das mit den ersten Skulpturen dieser ganzen Periode zu rivalisieren berechtigt ist. Die Sicherheit in der Zeichnung, in der Anlage der in ungezwungener Haltung Knieenden, die brillant geformten Köpfe, die Hände, die etwas glatte, aber verständnisvolle Modellierung: alles legt von einer hochentwickelten Technik Zeugnis ab, die meines Erachtens der Böhmes durchaus verwandt ist. Allerdings hätte der Meister — vielleicht durch das schöne Material und den für ihn erheblichen Mafsstab der

Personen veranlafst sich über sich selbst hinausgehoben. An Ähnlichkeiten spezieller Natur zwischen diesem und anderen Werken seien betont: das Gesicht des Heilandes (vergl. besonders auf dem Boseschen Denkmal den Schmerzensmann), die bei Böhme mehrfach vorkommende Zurücklegung des Kopfes der Stifter; die Modellierung der Hände; die sorgsame Detailarbeit. Sollte ich hinsichtlich dieser Aufstellung recht behalten, so überragt Böhme in dieser Arbeit Permoser und tritt als Portraitbildner nicht ohne Recht neben Schlüter.

ANDREAS BEZOLD.

(SCHULE ZU SCHNEEBERG.)

Andreas Bezold stammt, wie es scheint, aus Schneeberg und hat jedenfalls bei dem älteren Böhme gelernt. Das älteste datierte, in Holz errichtete, weifs angestrichene Werk ist der Altar zu Jöhstadt vom Jahre 1676. Er trägt die Signatur: Andreas Bezold, Bildhauer aus Schneeberg; aufserdem die Widmung »Deo patri bini fratres Meyeriani hanc aram pietatis arrham posuerunt MDCLXXVI«. Der Altar ist nach Art der Zeit sehr imposant und zwar in streng italienischem Stile errichtet. In dem vertieftem Mittelraum wird in freien Figuren die Anbetung der drei Könige vor Augen gestellt. Die Madonna kniet rechts vor dem Kinde, das auf dem Boden liegt; ihr gegenüber hat der alte König die Kniee gebeugt. Links hinter Maria steht der Mohrenkönig, neben ihn stellte sich der jüngere Herrscher; endlich Joseph. Links vor den gekuppelten Säulen erhielt Moses, ihm gegenüber Johannes der Täufer seinen Platz angewiesen. Auf dem Gesims sitzen links und rechts je ein grofser Engel; jederseits knieen Putti mit den Leidenswerkzeugen. In der Mitte steht etwas zurück der Triumphierende, links der Heiland, an die Martersäule gebunden, rechts der Auferstandene mit dem Kreuze. Ganz oben wieder kleine Putti.

Bezold gehört, wie bereits bemerkt, unzweifelhaft zu der Böhmeschen Schule, d. h. zu der Richtung, die sich von der so sehr reichen, bildmäfsigen Gruppenbildung, wie sie das Reliefbild mit sich brachte, befreite und zu einer einfacheren, wenn ich so sagen darf, zu einer

mehr statuarischen Anordnung überging, d. h. von der deutsch-niederländischen zu der italienischen. Das Material, Holz, liefs er deshalb auch nicht buntfarbig, sondern, um die Wirkung des Marmors zu erreichen, weifs bemalen. Die Formengebung folgt derselben Tendenz. Sie ist auf die Wirkung von grofsen Flächen und Linien berechnet — dafs der Schnitzer die Theorie nicht besser in die Praxis übersetzen konnte, liegt einzig an dem mangelnden Können. Wir erblicken, um zur Einzelkritik überzugehen, schmächtige, mittelgrofse Gestalten. Auf den Schultern der Männer sitzen schmale, von kurzen Hälsen getragene, kleine Köpfe mit stark betonten Backenknochen. In den länglichen Gesichtern mit den grofsen Augen, der langen, engen und geraden Nase, dem dicklippigen Munde, den ein weicher Bart umgibt, fehlt jedes höhere geistige Leben. Es mangelt auch den kleinen, geradegeschnittenen Zügen der Madonna. Stumpf blicken die Menschen vor sich hin. Der Umrifs der Figuren ist ruhig, ja manchmal direkt steif. Die Bewegungen sind im allgemeinen einfach und bezeichnend, aber zu wenig belebt. Auch die an sich gut geschnitzten Hände unterstützen nicht, wenn ich so sagen darf, das Körperleben. Die Technik ist überhaupt, soweit es die Oberflächenbehandlung angeht, nicht ganz unzureichend. Die drei gut gebauten nackten Christusgestalten stellen hinsichtlich der Anatomie ziemlich zufrieden — alles Einzelne blieb aber doch zu hölzern. Die in lange, rund verlaufende und geraffte, manchmal zu sehr gehäuften Falten des Mantels sind nicht ohne Wirkung, da Bezold durch die gröfseren Flächen die Ruhe wahrte. Die beiden Kruzifixe, die jetzt ebenfalls in dieser Kirche aufbewahrt werden, rühren gleichfalls von Andreas Bezold her. Ein drittes datiertes Werk ist das Altarwerk zu Niederfrohna mit einem geschnitzten Kruzifix, seitlich den Figuren der Maria und dem Johannes Ev., bekrönt mit einer Gruppe der Auferstehung. Steche charakterisiert diese Schnitzerei, die mir unbekannt geblieben ist, als kunstlose Arbeit des Andreas Bezold von Schneeberg vom Jahre 1690, die laut Rechnung im Pfarrarchive mit 162 Gulden 5 Gr. 5 Pf. bezahlt ist. Das zunächst folgende fest datierte Werk ist ein derb in Sandstein gemeifselter Heiland am Kreuze, zu dessen Füfsen eine Frau kniet, auf dem Friedhofe bei der Hospitalkirche zu Schneeberg, den 1683 der Handelsmann Georg Meyer stiftete und der »ferfertiget (wurde) durch Andreas Betzoldt Bildhauer allhier«.

Es erhebt sich nun die Frage, ob wir auf stilkritischem Wege Andreas Bezold noch andere Schnitzereien zuerkennen können. Steches Hinweis auf die ebenfalls weifs gestrichenen Holzfiguren in der Kirche zu Carlsfeld halte ich für berechtigt. Die Kirche zu Carlsfeld wurde auf Kosten des Veit Hans Schnorr, der auch das Schulhaus und Häuschen für Pfarrer und Lehrer erbauen liefs, in den Jahren 1684 bis 1688 erbaut. Der Altar steht unmittelbar vor der Kanzel. Als Material diente für die Bildhauereien weifs bemaltes Holz. Die Umrisse der kleinköpfigen, schlanken Gestalten mit geraden, ein wenig klassisch geschnittenen Gesichtern sind nach Zeitgeschmack etwas zerrissen, jedoch nicht direkt unruhig. Das Innenleben spricht sich lebendig, sogar etwas stark emphatisch aus, entbehrt aber nicht der Wahrheit. In derselben Art und Weise hält der Künstler Mafs in der Drapierung, zu der er ein ideales Kostüm erwählt hat. Sie ist offenbar sorgfältig angeordnet, fällt jedoch trotzdem schlicht wie schwere weiche Wolle herab. Der Meister modellierte den nackten Körper des Heilandes zwar etwas trocken, aber mit Sachkenntnis. Er hat, wie allerorten zu Tage tritt, die Natur studiert und auch die italienische Kunst gekannt. Es geht dies Naturstudium den früheren Arbeiten gegenüber überraschend weit. Der Hauptmann von Kapernaum z. B., der auf den ersten Blick recht emphatisch erscheint, entpuppt sich als ein ehrlich empfindender Slave, und das abgehärmte, leidvolle Antlitz des abgeschiedenen Heilandes verrät Beobachtungen am Krankenbette. Auch die Hände und Füfse zeugen von wahrem Streben. Moses und Paulus, die an der Brüstung der Kanzel sitzen und sicher von derselben Hand geschnitzt sind, gleich dem triumphierenden Christus auf dem Schalldeckel, stehen meines Erachtens nicht auf der nämlichen Höhe. Der tänzelnde Christus erscheint wie eine Vorahnung des Hahnelschen in Neustädtel.

Diese Schnitzereien in Carlsfeld würden, wenn wir wirklich berechtigt sein sollten, sie Andreas Bezold zuteilen zu dürfen, die besten sein, die er geschaffen hat. Sie würden eine energische Entwicklung aufweisen, die meiner Ansicht nach stilistisch möglich erscheinen dürfte.

JOHANN HEINRICH BÖHME D. J.

(SCHULE ZU SCHNEEBERG.)

Johann Heinrich Böhme der Jüngere ist der Sohn des gleichnamigen Bildhauers aus Schneeberg. Melzer schreibt a. a. O.: »Jedoch hat den Vater sein Sohn, Johann Heinrich Bôhm, in der Kunst noch mehr ůbertroffen. Dieser kunte zugleich kůnstlich mahlen und wurde billich sehr bedauret, daſs er ausserhalb, zu Weissenfelss, gestorben war, u. daselbst ein kostbares Monument unvollkommen verlassen hatte, daran sich hernach ein jeder Künstler nicht getrauet, es zu vollführen. Bey seinem Begräbniss hat der berůhmte Orator, Prof. Riemer, in der gehaltenen Parentation angefůhret, wie von Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. er zu Dero Hof-Bildhauer und Cammerdiener bestellet worden. Und da Sie auff Dero Kosten ihn in Italien reisen zu lassen sich Gn. resolviret, umb die bei ihm verspůrte wunderns-wůrdige Geschickligkeit desto besser auszuůben, habe ihm doch seine Eheliebste, zu dessen grôssesten Ruhm, abgehalten, zum Beweiss, dass auch in Teutschland Kůnstler erzogen werden kônnten. Unterschiedliche rare Stůcke wâren in der Kunst-Kammer anzutreffen, die er verfertiget. Nacher Weissenfelss wäre er beruffen worden in der angelegten Schloss-Capelle den weitberůmten Altar von Marmor und Alabaster zu verfertigen, desswegen er an. 1679 mit seiner Familie sich dahin begeben. Aber von Blutstůrtzungen wâre er darůber gestorben, dass er nach seinem Tode ein erleuchteter Bezaleel oder

unvergleichlicher Künstler genennet worden, mit diesem Nachdruck: Alabaster wäre ihm ein Spiel gewesen; der harte Marmor hätte sich müssen vor seinen Händen schmiegen und der intractable Porphyr vor seinem Verstande demüthigen. Das stoltze Italien verneidete seine Werke, und diejenigen, welche bey anderer Nation in Lehre gestanden, hätten von der Ferne her sich bey ihm zu perfektioniren gesuchet. Ex parent. Riemeri. Ein Stück seiner Kunst seynd die Statuen in dem Piererischen Monument, dessen oben Lib. I Tit. 10. gedacht ist. Er hat auch sonsten einen Bruder.«

Sind die Werke, die wir ihm zuzuweisen einige Berechtigung haben, wirklich von seiner Hand, so hat er sich von der einige Zeit hindurch altertümelnden Richtung seines Vaters völlig losgesagt und italienische Skulpturen mit Nutzen betrachtet. Er arbeitet in bedeutendem Maſsstabe mit wenigen grofsen Gestalten; sucht durch erregtes Wesen zu wirken.

Melzer spricht in seiner 1684 zu Schneeberg erschienenen Chronik von den Monumenten in der Hauptkirche mit folgenden Worten: »Nechst und hinter demselben (Altar) stehen in denen Bögen an der stirn-Mauer drey sonderbare schöne Epitaphia, unter welchen eines Herrn Johann Burckhardt, weiland Stadt-Richter und Cobelt Contrahenten: das andere Herrn Christoph Bierern weiland vornehmen JCto und ersten Bürgermeistern . . . Jedoch wird das mittlere oder Bierer'sche Monument, welches Johann Heinrich Böhme, wohl berühmter Kunst-Bildhauer auch Bürger allhier verfertiget wegen der Kunst und lebhaften Proportionen denen Statuen Esaia, Johannis, Maria und andere von männiglich gelobet und am meisten verwundert.«

Melzer kann nur an den jüngeren Böhme gedacht haben; denn der Stil des älteren ist in dieser Zeit ein wesentlich anderer. Der Bürgermeister Dr. Pierer starb 1668. Das grofse Monument wird von Säulen, auf denen ein gebrochener Giebel ruht, und von Palmen eingefafst. In der Mitte des Werkes ordnete Böhme eine grofse Relieftafel an. Gott Vater thront segnend von Engeln umgeben. Links erblicken wir Auferstehende, rechts Begnadigte, die Palmen in den Händen tragen, Johannes der Evangelist steht schreibend da. Das Relief entwarf der Künstler, ohne die Reliefläche genügend zu beachten. Die nackten, grofsen Formen sind als solche ganz gut gesehen, aber nicht immer entsprechend wiedergegeben. Falsche Ver-

kürzungen machen sich ebenfalls bemerkbar. Zur Linken und zur Rechten wurden je eine grofse Gestalt, König David und Jesaias, aufgestellt. Als charakteristisch haben wir festzustellen mittelgrofse Gestalten mit kleinem, schmalem Kopfe, weichem, vollem Barte; bei den liegenden Engeln klassische Züge; die in vollen Massen fallenden weichen und ohne Unruhe gelegten Gewänder.

JOHANN HEINRICH BÖHME III.

(SCHULE ZU SCHNEEBERG.)

Melzer erwähnt in seiner schon mehrfach angezogenen Chronik, dafs Johann Heinrich Böhme einen gleichnamigen Sohn hinterlassen, der Vater und Grofsvater übertroffen habe; »da derselbe durch seine Reisen und Aufenthalt in Rom ein trefflicher Künstler, und in andern Mathematischen Wissenschaften geübt worden. Allermassen er dann sonderlich uff die Architecturam civilem et militarem sich geleget. Seiner ist oben Lib I Tit 16 beym Blumbergischen Monument gedacht und bey der grossen Orgel zu Annaberg seyn die Statuen des Königes David und seines Capellenmeisters, des Assaphs von ihm verfertiget worden«. Dieser »Singechor« wurde 1688 gearbeitet. Er ist nicht mehr vorhanden. Das älteste für uns nachweisbar erhaltene Werk ist das Grabdenkmal des Bürgermeisters Paul Blumberg († 1694) und seiner Gattin. Es steht im Chorumgang der Schneeberger Hauptkirche. Den Mittelpunkt des Grabmals bildet die hölzerne Figur eines in das Leichentuch gehüllten, im offenen Sarkophage ruhenden Toten mit nackten Füfsen. Eine weibliche trauernde Gestalt sitzt zur Rechten und hält das Leichentuch. Eine ältliche, die Gelehrsamkeit darstellende Frau steht zur Linken. Die Gestalten sind an und für sich gut gearbeitet, aber ohne tiefeindringende Empfindung. Die Schönheit der Glieder (der Arme und Füfse) ist desgleichen eine nur allgemeine, der Wurf der Gewandung nicht schlicht genug. Das ganze Werk zeugt einerseits durch die Formen, andererseits durch die Erfindung von dem Streben nach Eleganz und grofsem Effekt.

Das gespreizte, theatralische Wesen dieser Periode findet eine bezeichnende, wenngleich gemäfsigte Aussprache.

Johann Heinrich Böhme III mufs übrigens mit grofser Achtung auf die Werke seines Vaters gesehen haben. Ich möchte unter anderen besonders auf die weibliche Figur hinweisen, die mit den lagernden Genien auf dem Piererschen Monument in der gesamten Anlage, dem Gesichtsschnitt, sogar in der Bewegung des linken Armes übereinstimmt. Ferner sei auf die Gleichheit der Proportionen des Mannes (des kleinen Kopfes!), auf die Bart- und Haarbearbeitung, auf die der Gewandanordnung, wie endlich auf die der technischen Formenbehandlung aufmerksam gemacht. Der Werkstätte Böhmes III möchte ich die beiden von 1694 datirten Ryssel'schen Epitaphien geben. Das Grabmal des Heinrich von Ryssel und seiner Gemahlin schmückt neben den gemalten Bildern die sehr hart geschnitzte, weifs bemalte Statue eines Friedensengels; die des Carl von Ryssel und seiner Gattin; die technisch gleichartig behandelte Figur des Todes als Sensenmann. Dieser hat eine derartige Ähnlichkeit mit dem Jesaias am Pierer-Monument, dafs man, abgesehen von einer Steigerung des Sentimentalen, in ihm einen alten Atelierfreund zu begrüfsen glaubt.

JOHANN ELSESSE.

(SCHULE ZU SCHNEEBERG?)

Johann Elsesse fertigte 1576 aus bemaltem und gebranntem Ton das Epitaphium der Barbara Elsesse in der Marienkirche zu Zwickau, in dessen Mitte die Verhöhnung Hiobs dargestellt ist. Zur Linken stürzt aus einem Hause eine Frau heraus, die auf den vor demselben sitzenden nackten und mit Wunden bedeckten Hiob deutet. Hinter diesem steht ein Teufel, der ihn geifselt; rechts vier Männer, die sich unterhalten. Im Hintergrunde sind die Plagen geschildert. In der Predella kniet die Familie Elsesse. Über dem Hauptbilde schiefst der Tod mit einem Pfeil nach einem neben einem Totenkopf ruhenden geflügelten Knaben. Die ganze Arbeit ist stilistisch noch den ca. 30–40 Jahre früheren Werken verwandt und in strengem Flachrelief gehalten. Die Erzählung der Begebenheiten fliefst schlicht und lebendig dahin. Die Figuren umschliefst ein ruhiger Kontur; eindrucksvoll wirken die ungezwungenen Gesten, der Ausdruck der dem Leben entnommenen Gesichter entspricht dem Vorgange, so dafs das Ganze wie ein lebenswahres Genrebild wirkt. Elsesse war einer der alten, treuherzigen, phrasenlosen Meister, die selber erfanden; die neue Formensprache kannten, aber sich in ihr nicht verloren.

JOHANN CASPAR HAHNEL.

(SCHULE ZU SCHNEEBERG.)

Johann Caspar Hahnel ist aus Schneeberg gebürtig. Der künstlerische Zentralpunkt ist auch für ihn die Böhmesche Schule. Sein direkter Lehrer war Johann Heinrich Böhme III.

Er schnitzte als erstes Werk, soweit wir nachkommen können, den jetzigen Altaraufsatz in der St. Wolfgangskirche seiner Vaterstadt. Der Aufsatz wurde — nach den Angaben des Malers Johann Christian Böhme — aus einer Stiftung des kurfürstlichen Kobalt Inspektors Michael Franck 1712 errichtet. Auf hohem Untersatze erhebt sich der in grofsen Mafsen mit sechs Säulen korinthischer Ordnung gebildete Aufbau. Vor ihm haben seitlich des von einer Engelsfigur gehaltenen Mittelgemäldes die von J. C. Hahnel gefertigten. aus Holz geschnitzten und weifs bemalten Figuren Mosis, Aarons etc. ihren Platz gefunden. Die Formensprache beweist uns klar und deutlich seine künstlerische Verwandtschaft mit der Art des jüngsten Böhme. Die schlanken, ruhig konturierten, sicher auftretenden Gestalten mit den relativ breiten Schultern, der flachen Brust, den hageren Extremitäten, den ziemlich kleinen Köpfen, den tief herausgearbeiteten Gesichtsmuskeln, dem erregten, nicht gerade übertriebenen Ausdruck finden wir vorbildlich in den Arbeiten des jüngsten Böhme. Dennoch haben wir einen Unterschied festzustellen. Hahnel denkt in gröfseren, ruhigeren Verhältnissen. Seine Figuren sind noch strenger, geschlossener im Aufbau.

An Stelle des früheren, 1595 verfertigten Taufsteines meifselte

Hahnel einen neuen im Jahre 1714/15 für die Summe von 140 Talern im Auftrage des Ratsherrn Paul Jul. Gräfenhorst. Den Untersatz bildet die aus weifsem Marmor angeordnete Gruppe der Caritas mit drei Kinderfiguren, während der achtseitige Rumpf aus buntfarbigem Marmor hergestellt ist. Das zinnerne Becken trägt die Anfangsbuchstaben des Namens des Stifters, P. J. Gräfenhorst), Ratsherrn zu Schneeberg, und die Jahreszahl 1715. Den über dem Taufstein hängenden Deckel krönt die freie Gruppe der Taufe des Herrn. An der mächtigen, an den Fufs angelehnt sitzenden, in ein antikes Gewand drapierten Gestalt der Caritas, die von mehreren teilweise, und zwar recht geschickt, als Träger des Beckens verwandten Mädchenfiguren umgeben wird, dürfen wir die etwas unausgeglichenen Formen tadeln, aber müssen auch die echt plastische Modellierung der Flächen betonen. Die kleine, peinliche Formengebung der älteren Meister verliefs Hahnel zu Gunsten einer grofsen Gesamtwirkung. In das Einzelne geht der Künstler mehr in der Freigruppe der Taufe ein. Dennoch bleibt der bildhauerische Zug gewahrt, gleich wie der warmherzige, allerdings auch ein wenig sentimentale, »süfse« Ausdruck in den Gesichtern beider. Das bedeutendste Monument, das Hahnel geschaffen hätte, würde zweifelsohne der in Sandstein und weifsem Marmor ausgeführte Altar zu Neustädtel sein — sofern er wirklich von seiner Hand sein sollte. Ich möchte aber Steches Zuweisung beistimmen. Wir begegnen denselben mageren, in grofsen Flächen modellierten Formen, der etwas akademischen Behandlung, demselben festen Auftreten der Dargestellten, der pathetischen, aber von tieferem Empfinden redenden Haltung, den gezogenen, etwas unruhigen, aber doch in Massen fallenden Falten.

Steche beschreibt das Monument mit folgenden Worten: »Der Aufbau in korinthischer Säulenordnung zeigt in dem nischenförmigen Mittelteile aus Sandstein frei gearbeitet das sich auf einem Felsen frei erhebende Kreuz ohne den Körper des Herrn, vor ihm ein geflammtes Herz und Flammen. Auf dem Felsen ist als Zeichen der heil. Dreieinigkeit ein Dreieck mit den verschlungenen Buchstaben A. B. C. angeordnet, die wiederum durch ein Dreieck bekrönt sind. Links vom Beschauer neben dem Felsen ein Krug mit Manna gefüllt; rechts ist aus dem Felsen fliefsendes Wasser dargestellt — Symbole der christlichen Heilslehre. Seitlich zwischen gekuppelten Säulen,

welche vortreffliche marmorene Kapitelle zieren, sind die freien Figuren Adams und des Herrn angeordnet. Die Adam darstellende Figur erhebt sich auf einem konsolenartig ausgebildeten Unterbau, welcher in freiem Bildhauerwerke den Vorderteil eines Stieres im Joche zeigt, mit Beziehung auf das verlorene Paradies (1. Buch Mosis 3, 19). Die nackte Figur Adams mit Lammfell hält den Spaten und greift nach dem Apfel; ihr zu Füfsen ruht ein Totenkopf. Dem Stier entspricht rechts am Unterbaue der Vorderteil eines Löwen, über ihm erhebt sich die freie Figur des auferstandenen Herrn, die Schlange zertretend, in der Hand die heilige Schrift mit Krone und Kreuz.« Der gesamte bildnerische Teil des Altares bringt sonach in einfacher, tiefsinniger und doch ganz eigenartiger Weise den Sündenfall der Menschen, die Erlösung durch den Herrn und das ewige Heil des Evangeliums zu bedeutendem Ausdruck.

ANMERKUNGEN.

1) Archiv für sächsische Geschichte, Bd. 11.: Dr. Schmidt, Beiträge zur Kunstgeschichte Sachsens, S. 88. 100 ff.; Wernicke, Zur Geschichte der Freiberger Malerinnung. Mitteil., Heft 17. S. 32; Knebel, Künstler und Gewerken der Bau- und Bildhauerkunst in Freiberg. Mitteil. vom Freiberger Altertumsverein, 34. Heft. S. 10 f.
2) Steche-Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, 21. Heft, Stadt Dresden (I. Teil), Dresden 1900, S. 26. Gurlitt weist (Dresden, II. Teil. S. 355 f.) Hans Walther die alten, jetzt entfernten und ganz verwitterten Reliefplatten am Altare des Königl. Schlosses zu. Mir fehlt in diesem Falle ein bestimmtes Urteil. Die Möglichkeit gebe ich zu. Dieselbe Annahme für das Denkmal Trost a. a. O. S. 65 erscheint mir zweifelhafter.
3) Schmidt, a. a. O. S. 101.
4) Knebel, a. a. O. S. 11 und Gurlitt, a. a. O. S. 23.
5) E. Wernicke in »Sächsische Künstler«, in Görlitzer Geschichtsquellen. Archiv f. sächsische Geschichte N. F. VI. S. 260.
6) K. Berling, Die Dresdener Malerinnung. Neues Archiv f. sächs. Geschichte. Bd. XI. S. 265.
7) H. Ermisch, Neues Archiv f. sächs. Gesch. IV. S. 118. Gurlitt, a. a. O. S. 352.
8) Zitiert nach Gurlitt, Dresden, I. S. 151.
9) Kunstsammlung »Historisches Museum« Dresden. Führer S. 34; cfr. Hainhofers, Dresdener Reise. Quellenschriften zur Kunstgeschichte, N. F. Bd. X. S. 177.
10) Gurlitt, Dresden, I. S. 45.
11) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Bd. 16.
12) A. Schultz, Die Breslauer Stadtbaumeister im 16. Jahrhundert in Schlesiens Vorzeit, in Bild und Schrift. Breslau 1870. S. 110 ff.
13) Schultz, a. a. O. S. 37. Es sei hier ein Schreibfehler korrigiert. Grofs verfafst sein Testament am 29. September, nicht am 15. Dezember 1588.
14) Die aktenmäfsigen Angaben, abgedruckt bei Schultz a. a. O. S. 119.
15) Luchs, Bau- und Kunstdenkmäler von Schlesien, Breslau, Magdalenenkirche.
16) Luchs, Denkmäler der Elisabethkirche in Breslau. Nr. 279.
17) Schultz, a. a. O. S. 120, Anm. 6. Der Annahme Schultzens, dafs Grofs auch die Denkmäler Dudith (Luchs, Breslau, Elisabethkirche. Nr. 28) und Uthmann gearbeitet habe, kann ich, vornehmlich für die beiden letzteren, keinesfalls beitreten.
18) Luchs, Bau- und Kunstdenkmäler von Schlesien. Bd. III.

19) Schmidt, Beiträge zur Kunstgesch. Sachsens im 16. Jahrh. Archiv f. s. Gesch. Bd. XI und zitiert nach Knebel a. a. O.) II St. A. Loc. 9125, Act. Bausachen 115. 76—84. Bl. 356.
20) Schmidt, a. a. O. S. 100.
21) Oettrich, Richtiges Verzeichnis deren Verstorbenen nebst ihren Monumenten und Epitaphien, welche in hiesigen Kirchen zu St. Sophien ihre Ruhe gefunden. 1709. S. 49.
22) Gurlitt, Dresden, I. S. 99.
23) Knebel, a. a. O. S. 58.
24) Knebel, a. a. O. S. 80.
25) Knebel, a. a. O. S. 61.
26) R. A. Stadtprot, 1607—15. Bl. 380 (nach Knebel).
27) Auf einem, nicht erhaltenen, Leichenstein auf dem Frauenkirchhof stand die Inschrift Churf. Durchlaucht zu Sachsen unsers gnädigsten Herrn gewesener Hoff-Bildhauer, Herr Zacharias Hegewald st den 30. Martii an. 1639 in Gott seelig entschlaffen seines Alters 43 Jahr. cfr. Gurlitt, Dresden, I. S. 73.
28) Gurlitt, Dresden, I. S. 79.
29) Knebel, a. a. O. S. 77.
30) Hübner, Archiv f. sächs. Geschichte, II. 191. Weitere aktenmäfsige Angaben bei Knebel, a. a. O. S. 82; Inschrift seines verlorenen Grabsteines: In Gott ruhet der weiland Ehrenveste und Kunstreiche Herr Sebastian Walther, Ihro Churf. Durchl. zu Sachsen wohlbestallter Architectus Statuarius und Burger seines Alters 69 Jahr. cfr. Gurlitt, a. a. O. S. 72 und 73.
31) Oettrich a. a. O. S. 117.
32) Gurlitt, a. a. O. S. 45. 178. 268.
33) Knebel, a. a. O. S. 82.
34) Herrn Realschuloberlehrer A. Speck in Pirna verdanke ich einerseits die Kontrolle der von Steche a. a. O. gegebenen Angaben, andererseits die neuen aktenmäfsigen Belege. Gesch. d. Kirche St. Maria in Pirna, von Hofmann. S. 19 f. Vgl. ferner Tol. Petermanns handschriftliche Chronik Pirnas von 1721 im Staatsarchiv.
35) Freundliche Mitteilung des Herrn Realschuloberlehrers Speck.
36) M. J. Büttner, Chronik d. a. Bergstadt Lauenstein etc., Lauenstein 1902. S. 57.
37) Steche (Gurlitt), a. a. O. Bd. II. Auch Dippoldiswalde. S. 56 und Büttner, a. a. O. S. 64.
38) Freundliche Mitteilung des Herrn Speck.
39) Wilh. Loose, Lebensläufe Meifsner Künstler, in d. Mitt. des Vereins für Gesch. der Stadt Meifsen, II. S. 275. Meifsen 1891.
40) Hofmann, Kunst am Hofe des Markgrafen von Brandenburg, Strafsburg 1901. S. 81.
41) Steche (Gurlitt), a. a. O. Bd. VII. S. 51.
42) Meltzers Chronik von Schneeberg. ed. 1684 und 1716, nebst Mitteilungen aus dem Kirchenbuche, die mir freundlichst der Stadtrat von Schneeberg zugehen liefs.
43) Steche (Gurlitt), a. a. O. Bd. V. S. 6.
44) Schiffner, Sachsen, II. S. 260 und Steche (Gurlitt), Bd. V.

PERSONEN- UND ORTSVERZEICHNIS.

Amman 8.
Amsterdam, Gerh. v. 37.
Annaberg, Bergkirche 103. 111.
Ansbach-Baireuth, Fr. von 101.
Apolda 86.
Aussig 70.

Barthel, Melchior 26. 58.
Bensen 26. 81 f.
Beust, Heinr. v. 107.
Bezold, Andreas 123.
Birken, Sigm. v. 8.
Blumberg, P. 129.
Bock, Abraham 71. 72.
Böhme, Jacob 4. 16.
Böhme, Joh. Heinr. d. Ä. 115 ff. 129.
„ Joh. Heinr. d. J. 126 ff. 129.
„ Joh. Heinr. III 129 f.
Bologna, Giov. de 14. 41. 44.
Bose, Carl v. 119.
Boselli, Pietro 44. 64.
Brandenburg, Fr. W. Kurfürst v. 5.
Brandenburg, Sophie v. 45. 63.
Breslau 19. 36. 37.
Brieg 12.
Brüx 36. 109.
Brüggemann 11.
Buchau, Conrad 49.
Bünau, Rudolf v. 7. 8. 83. 84.
„ Günther v. 7. 8. 85. 88.
„ Marg. v. 84. 88.
Büttner, Pfarrer 79.
Butler 4.

Cademann, M. B. 4. 71. 72. 83.
Cannewitz 61.
Carlo de Cesare 43 f.
Carlowitz, G. v. 104.
Carlsfeld 125.
Chemnitz 104.
Comenius 2. 11. 12.
Cranach, H. d. Ä. 118. 136.

Danzig 37.
Dehn-Rotfelser, v. 27. 30. 32.
Delitzsch 35.
Dittmannsdorf 41.
Dittrich, Bernhard 102 f.
Dresden, Kreuzkirche 19. 23; Schlofskapelle 19 f 25. 27. 31. 45; Annenkirche 22. 23; Judenhof 20; Frauenkirche 24. 34. 58; Altertumssammlung 34. 60. 63. 65. 67; Friedrichstädterkirche 34. 67; Eliaskirchhof 35; Sophienkirche 45. 47. 58. 65. 66; Grünes Gewölbe 68; Jungfernbastei 68; Antikensammlung 120.

Eck, Martha v. 39.
Eckhart, Gabriel 52 ff.
„ Georg 42.
„ Hieronymus d. J. 50 ff. 54.
„ Uriel 54 ff.
Einsiedel, Agnes 118.
„ Hildebrand v. 115.
„ Quirinus v. 111.
Elbing 37.

Elsesser, Joh. 131.
Ende, Heinr. vom 118.
Erasmus v. Rotterdam 2.

Fleming, Paul 1. 5. 12.
Franck, Michael 132.
Frankenstein 112.
Freiberg, Dom (Grabkapelle) 26. 41 f. 64. 94; Jacobikirche 10. 94. 102.
Freudenstein, Schlofs 93. 96.

Gelenau 98. 99. 101.
Gerstenberger, Marcus 47.
Görlitz 26.
Gräfenhorst, Paul 133.
Gränitz 102.
Greiffenberg i. Schl. 49
Grofs, Friedrich 36 ff.
„ Jacob 36.
Grofsolbersdorf 115.
Grünberger, Joames 112.
Grütter 37.
Gurlitt 20. 21. 25. 32. 33. 67.

Haeseler, Casp. 38.
Hahn 121.
Hahnel, Joh. Casp. 125.
Hartizsch, v. 52.
Haynau 12.
Hegewald, Zacharias 58 ff. 66.
Helmert, Andreas 103.
Heyden, A. v. 7.
Hilliger, Hans 44. 64.
Hörnigk, Lorenz 75. 85 ff.
Hogenwald, Michael 104.
Holk 4.
Holstein, Herzog Friedrich III. 11.

Jöhstadt 123.

Kleinschirma 102.
Knebel 56. 68. 100.
Königsfeld 111.
Kürbitz 68.
Kuntze, Melchior 61 ff.

Lauenstein 74 ff. 85 f.
Liebstadt 84.
Linar, Rochus v. 93.
Leipzig 121.
Leuben 27.
Löfsnitz b. Schneeberg 105.
Lorentz, Andreas 93.
„ Samuel 106 ff.
„ Uriel 108 f. 110 ff.
Lugano 43.
Luther 2.

Marienberg, St. 41. 103.
Marquart, Dion. 56.
Meifsen, Stadt 4. 12.
Melanchthon 2.
Melzer 126. 127.
Meyer, Georg 124.
Meyner, Paul 49 ff.
Metzelburg 25.
Miltitz, G. v. 60.
Mittweida 90.
Moscherosch 3. 8.

Nagler 108.
Netzschkau 119.
Neustädel 125.
Niederfrohna 124.
Niederrabenstein 106.
Nieder-Planitz 107.
Nossen 101.
Nosseni, Joh. Maria 19. 43 ff. 62. 63. 67. 80.

Oldenburg, Graf v. 22.
Opitz 7.
Otte, Valentin 90 ff.
Oxenstierna, Graf v. 7.

Passe, Crispin de 8.
Peifer, Daniel 66.
Penig 28. 100. 106. 110.
Permoser 122.
Petermann, Tob. 70.
Pierer 127. 130.
Pirna 69 ff. 86.
Pistorius, Eug. 103.
Prag 108.

Raffael, Sanzio 24. 102.
Ratichius 2.
Reni, Guido 116.
Rochsburg 95. 98. 100.
Röhling, Marc. 111.
Rosig, Johann 83.
Ryssel, C. v. 130.

Saalhausen, Anton 70 ff.
„ Herrn v. 82.
Sachsen, Kurfürsten v. August 4. 19. 23. 52; Christian I. 107; Christian II. 116; Georg II. 120.
Sansovino, Jac. de 44.
Sayda 52. 54 ff. 57. 97. 98. 101. 109.
Schaffgotsch, Ulrich v. 4. 6.
Schiffner 117.
Schlüter 13. 122.
Schneeberg 115 ff. 124.
Schnorr, Hans 125.

Schönburg Caspar v. 57. 101; Christian 12; Ernst 109; Georg 35; Joachim 8; Wolf 3. 28. 95.
Schönfeld, H. Georg v. 26.
Schultz, Alwin 40.
Schupp 7.
Schwalbach, Melch. v. 66.
Schwarzenberg 19. 23. 26.
Schwenke, David 70 f.
„ Michael 48. 62. 69 ff.
Selmenitz, Fr. v. 35.
Simon, Joh. 84.
Simplicissimus 7. 10.
Spee, Graf v. 5.
Starschedel, Wolf v. 62.
Steche 97. 98. 100. 102. 104. 118. 152.
Stupping 63.

Thurm 108.
Torgau 25. 30. 41. 44. 45. 46.

Walther, Andreas 19.
„ Anna 36.
„ Christoph 19. 22. 26 ff. 36.
„ Hans 19 ff. 31. 36.
„ Sebastian 44. 58. 63 ff.
Waldenburg 29.
Waldheim 44.
Waltirsche 72.
Weise 5. 7. 16.
Weifsenbach, W. v. 108.
Weifsenborn 52.
Weifsenfels 126.
Weitmühl, v. d. 109.
Wolkenburg 118. 119.
Wolkenstein 117.
Württemberg, Herzog Christian v. 2.

Zwickau 119. 121.

ERRATA.

Seite 2 Zeile 10 von unten lies statt »deutsche« »deutsche (Luthers)«.
„ 57, 101, 106 lies statt »Schönburg« »Schönberg«.

Verlag von Erwin Haendcke in Dresden.

Verzeichnisse, kritische, von Werken hervorragender Kupferstecher:

Band I:	**Georg Friedrich Schmidt**, von *Prof. J. E. Wessely*.	Mk. 5.—
	Geb. in Ganzlwd.	„ 5.80
„ II:	**Richard Earlom**, von *Prof. J. E. Wessely* . . .	„ 2.50
	Geb. in Ganzlwd.	„ 3.25
„ III:	**John Smith**, von *Prof. J. E. Wessely*	„ 5.50
	Geb. in Ganzlwd.	„ 6.30
„ IV:	**Lucas van Leyden**, von *Dr. Th. Volbehr* . . .	„ 2.60
	Geb. in Ganzlwd.	„ 3.40
„ V:	**Adriaen von Ostade**, von *Prof. J. E. Wessely* .	„ 4.—
	Geb. in Ganzlwd.	„ 4.80
„ VI:	**Jakob Gole**, von *Prof. J. E. Wessely*	„ 5.—
	Geb. in Ganzlwd.	„ 5.80
„ VII:	**Antony Waterloo**, von *Prof. J. E. Wessely* . .	„ 3.—
	Geb. in Ganzlwd.	„ 3.80

NB
581
H3
1903
c.1
ROBA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 12 09 10 008 0